
L'ŒIL

pierre matisse gallery

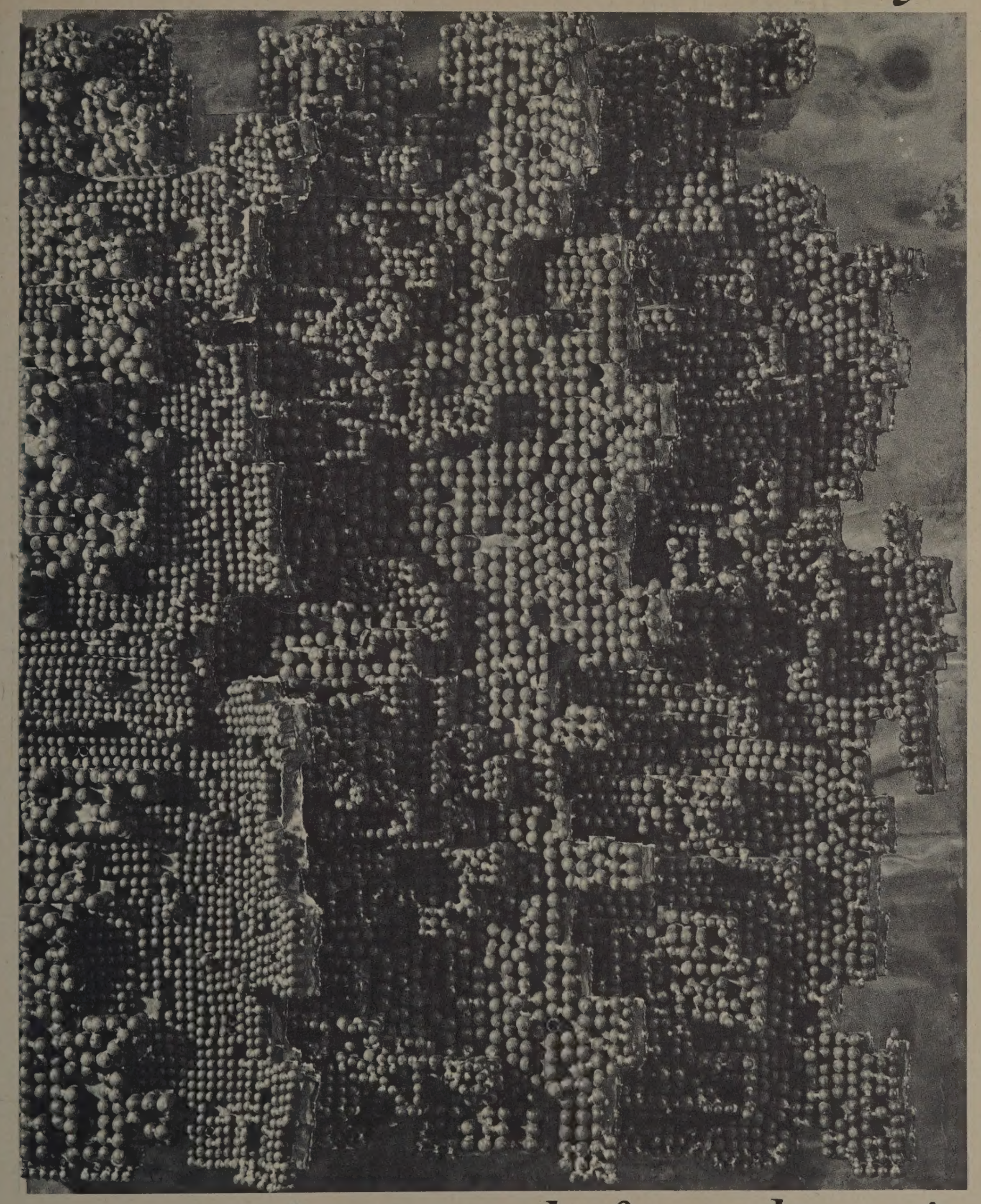
41 e 57 street new york 22

décembre

balthus, dubuffet,
giacometti, butler,
le corbusier, miro,
marini, maciver,
riopelle, roszak,
saura, millares, rivera

DÉCEMBRE-JANVIER

zoltan kemeny



galerie paul facchetti
17 rue de lille paris

Maeght Editeur

Paris 8e
Rue de Téhéran 13

Album 19	Lithographies originales de Joan Miró Texte de Raymond Queneau 26 lithographies originales format 65 × 50 dont 19 hors-texte numérotés et signés par l'artiste Couverture d'après une maquette originale de Joan Miró
La liberté des mers	Pierre Reverdy Georges Braque Lithographies originales
Sur le pas	André du Bouchet Pierre Tal Coat Aquatintes originales
Pierre écrite	Yves Bonnefoy Raoul Ubac Lithographies originales



Galerie

Dina Vierny

36, rue Jacob - Paris 6 - Littré 23-18

André Bauchant

décembre 1961



CAPRICORNE

tapis point noué main, exécuté d'après un carton de jacques borker

à la galerie balt

19, rue du temple
paris 4e arc 93-70





nouveautés

dictionnaires :

PETIT LAROUSSE, en édition de luxe, sur papier très fin, reliure pleine peau.

GRAND LAROUSSE ENCYCLOPÉDIQUE, un cadeau royal : une souscription à ce monumental dictionnaire **en 10 volumes.** Le tome IV (Desf-Filao), vient de paraître relié.

collection in-quarto :

L'ART ET L'HOMME, 3 volumes, sous la direction de René Huyghe, de l'Académie française. Une histoire de l'art, de conception très originale, supérieurement illustrée.

HISTOIRE UNIVERSELLE, 2 volumes, sous la direction de Marcel Dunan, de l'Institut. Cette magistrale synthèse de l'aventure humaine, offre les clefs indispensables des événements présents.

albums d'art Larousse, en noir et en couleurs :

GAUGUIN-RAPHAEL, 2 albums ; collection "Les plus grands Peintres".

LE LOUVRE, 2 volumes ; collection "Musées et Monuments".

LE LIVRE DES CHIENS, collection "Nature et Beauté".

ENCYCLOPÉDIE DES SPORTS, sous la direction de Jean Dauven. Tous les sports et tout sur les sports, en un seul volume.

ouvrages pour la jeunesse :

MON PREMIER ATLAS - voyage autour du monde par René Guillot. Mieux qu'un livre de géographie : une merveilleuse croisière par le texte et l'image.

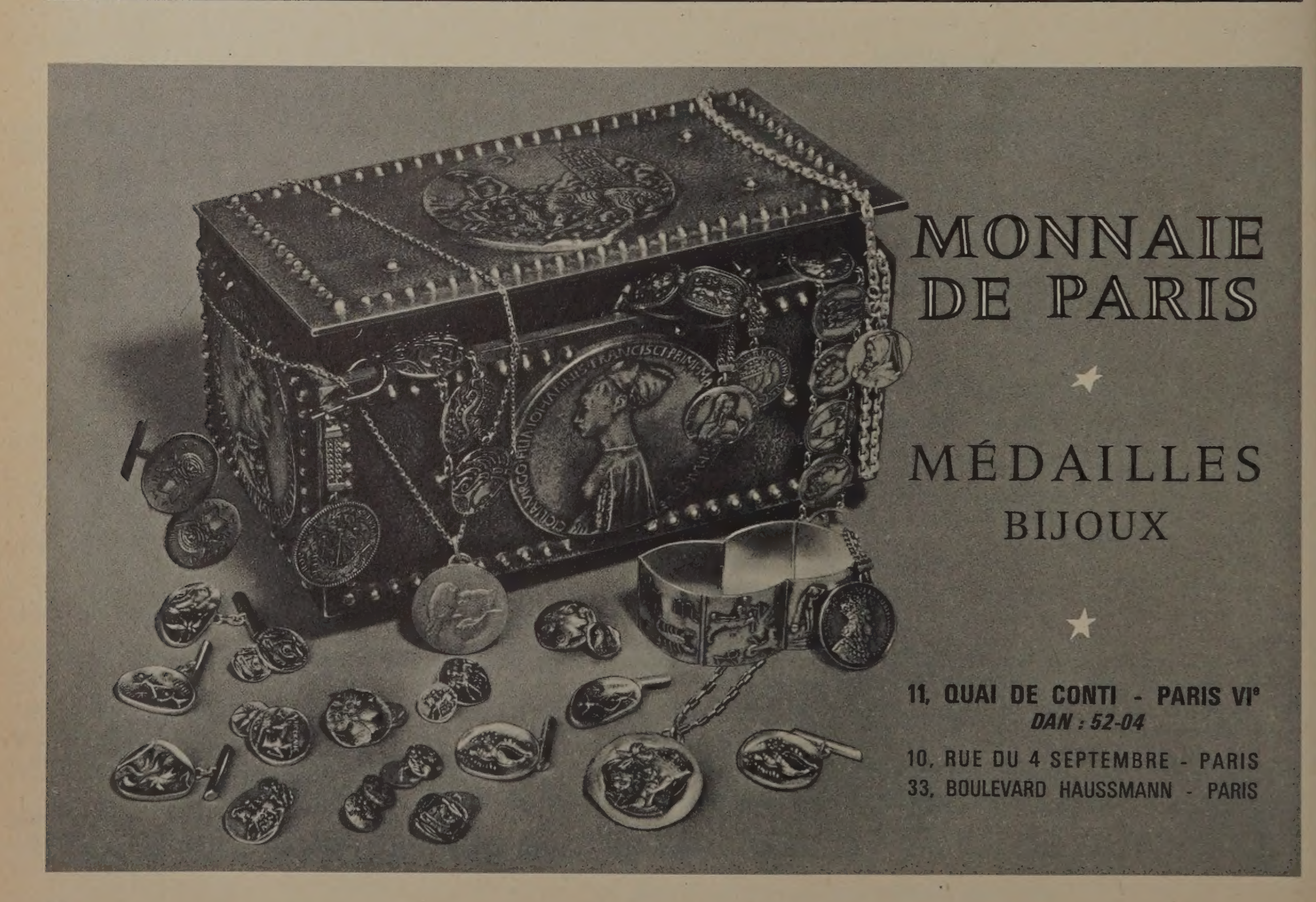
ENCYCLOPÉDIE DE L'AVENTURE, par Gilles Saint-Cérère. Les techniques modernes au service des héros de notre temps.

LES SCIENCES, chimie - physique - astronomie, sous la direction de Louis Leprince-Ringuet, de l'Académie des Sciences. Premier volume collection "Pour connaître".

ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE POUR LA JEUNESSE, tome IV, ...ou comment rendre passionnantes les matières enseignées en classe de troisième.

pour un choix plus complet, demandez à votre libraire le catalogue d'étrennes LAROUSSE

facilités de paiement pour les grands ouvrages



MONNAIE DE PARIS
MÉDAILLES
BIJOUX
11, QUAI DE CONTI - PARIS VI°
DAN : 52-04
10, RUE DU 4 SEPTEMBRE - PARIS
33, BOULEVARD HAUSSMANN - PARIS

LIVRES

DE

PIERRE LECUIRE

ÉDITIONS ORIGINALES ILLUSTRÉES
TEXTES INÉDITS DE PIERRE LECUIRE
FEQUET ET BAUDIER IMPRIMEURS

RÉALISATION DE L'AUTEUR
EN COLLABORATION AVEC

NICOLAS DE STAËL

VOIR NICOLAS DE STAËL, in 8° Paris, l'auteur, 1953. 2 burins et une lithographie en couleurs.
BALLETS-MINUTE, in 4° Paris, l'auteur et l'artiste, 1954. 20 eaux-fortes, couverture en couleurs *(épuisé)*.
MAXIMES, in 4° écu Paris, l'auteur, 1955. Une lithographie en couleurs.

LANSKOY

CORTÈGE, grand in 4° Paris, l'auteur, 1959. 24 compositions en couleurs (pochoirs).
DÉDALE, in 4° Paris, l'auteur, 1960. 22 eaux-fortes.

ÉTIENNE HAJDU

RÈGNES, grand in 4° Paris, l'auteur et l'artiste, 1961. 13 estampilles dont 9 sur double page.

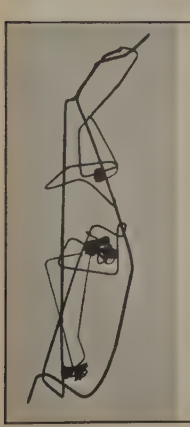
A. DE LA BOURDONNAYE

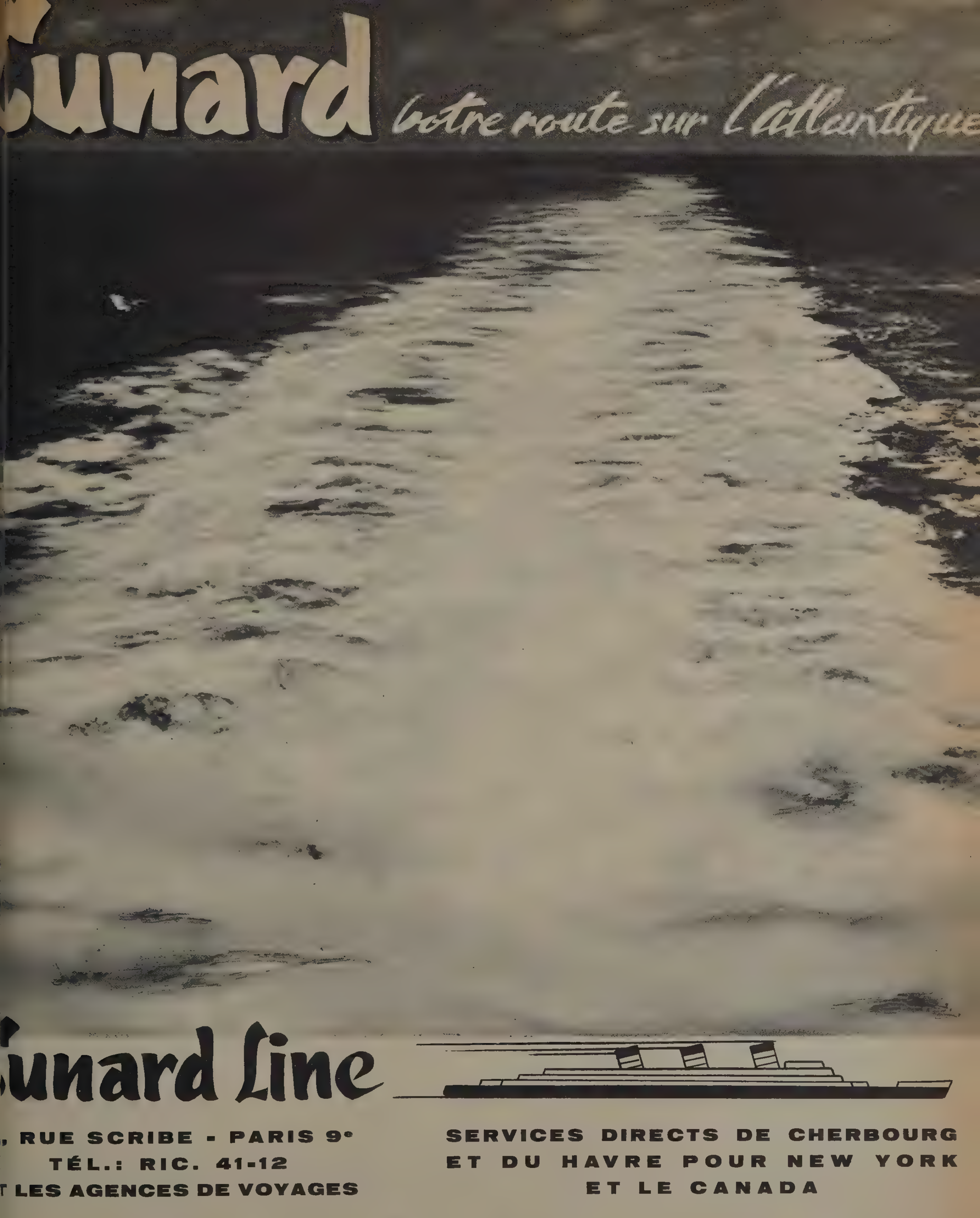
CONSUL CONSTANT, in 4° écu, Paris, l'auteur et l'artiste, 1958. 9 eaux-fortes en couleurs *(épuisé)*.

L'AUTEUR, 1 BIS RUE DU PARC MONTSOURIS - PARIS - XIVe

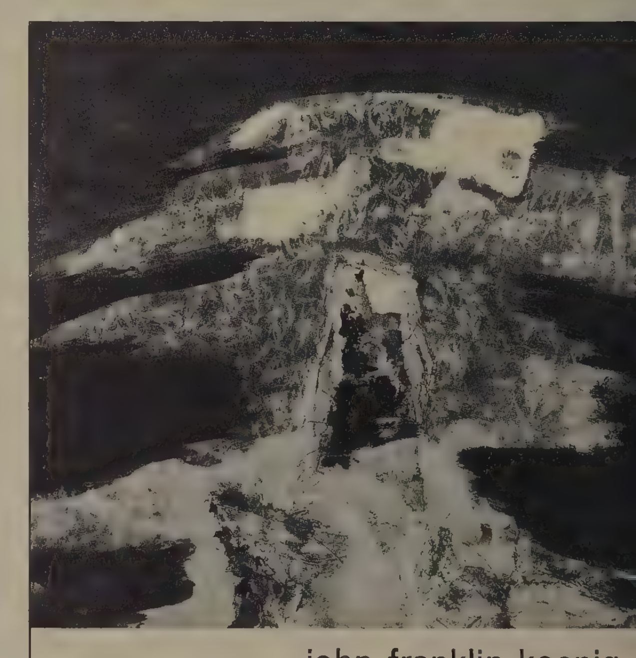


Guansé : «Les Amants» - 1960





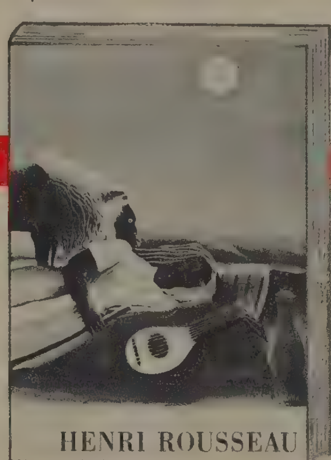
LOISIRS - DÉTENTE - REPOS







DORA VALLIER
ROUSSEAU
Sa vie, son œuvre
312 pages, 189 reproductions en noir, 30 planches en couleurs.





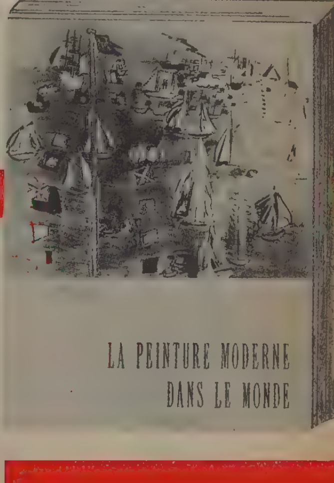
GASTON DIEHL
PICASSO
525 pages, 607 reproductions dont 44 hors texte en couleurs.

JACQUES DUPIN
MIRO
pages, 44 illustrations en couleurs, en une couleur, 40 en noir.

GASTON DIEHL
LA PEINTURE MODERNE DANS LE MONDE
Panorama le plus complet de l'art contemporain, 208 pages, 124 reproductions en couleurs 40 dessins.







MARCEL ZAHAR
LEGUEULT
pages, 77 reproductions en noir eproductions en couleurs dont 12 en ne page et 20 montées sur support.

RENÉ HUYGHE
de l'Académie française

L'ART ET L'AME
528 pages 308 héliogravures 16 planches en couleurs.

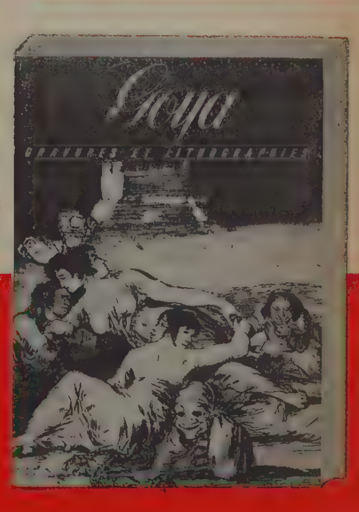
DIALOGUE AVEC LE VISIBLE
448 pages, 384 héliogravures, 16 planches en couleurs

Flammarion



LE LIVRE DE LA VIERGE
192 pages, 92 tableaux reproduits en 6 couleurs, accompagnés de poèmes du XIIe au XXe siècle

GOYA
gravures et lithographies
Toutes les œuvres gravées et connues à ce jour, 288 pages de reproductions en héliogravure



Arts et Métiers Graphiques

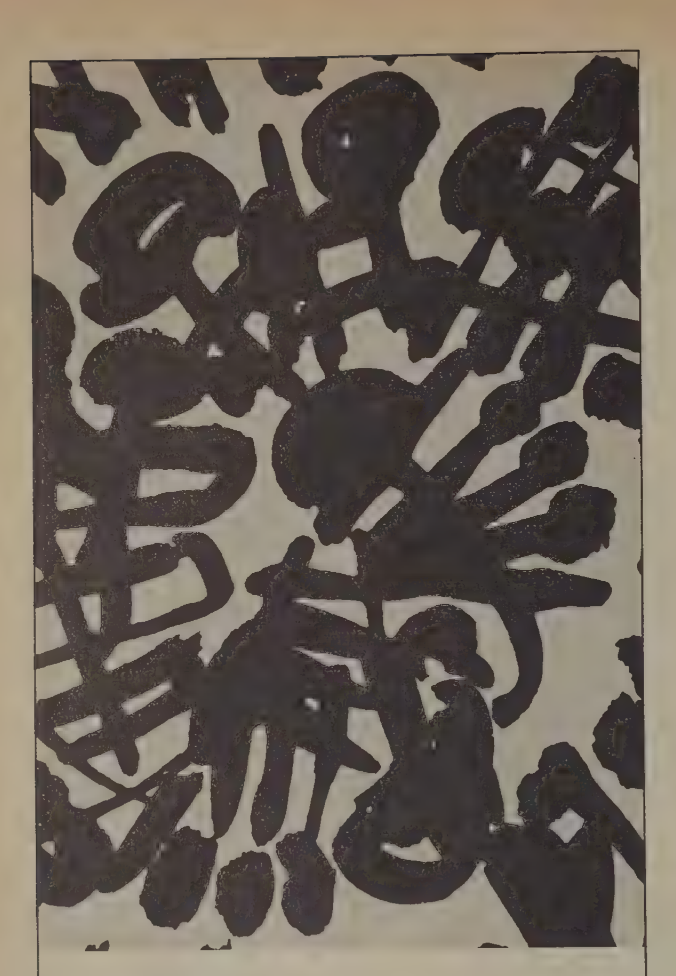



VAN CLEEF & ARPELS
joailliers
22
Place
Vendôme
Paris



"la boutique"
VAN CLEEF & ARPELS
22, place Vendôme - Paris
1 breloque or et émail vert..........nf 440
2 clip or rubis et brillants..........nf 4.400
3 clip or....................nf 950
4 bracelet or..................nf 2.500
5 bague or...................nf 550
6 porte mine vermeil et cuir.......nf 300
1
2
3
4
5
6
ÉDITIONS PUBLICIS PARIS
PHOTOS HENRI GLAESER


SOURIRE DE LA FRANCE EN TOUTE SAISON...
Printemps, été, automne, hiver... A chaque saison sa grâce; vergers en fleurs ou plages ensoleillées, patine de l'automne sur les forêts et plaisirs du ski sur les pentes enneigées.
En toute saisons, le même sourire, le même accueil, le touriste n'est pas un "étranger" - c'est un "visiteur ami" devant qui la France déploie la beauté de ses sites et sa gastronomie, la douceur de son climat et l'attrait de ses châteaux, son folklore et les agréments de sa vie urbaine: musées, concerts, théatres...
COMMISSARIAT GENERAL AU TOURISME
Bureau de renseignements de Tourisme
127 Champs Elysées, Paris - BALzac 12-80
FRANCE
HAVAS INTER. SERV.



en librairie
et à la Galerie Henri BENEZIT:

les
dessins de

KIJNO

texte
de
Jacques DAMASE

TISNÉ *éditeur*

Pour Noël chez

De 5 à 30 N.F.

Daniel-Henry Kahnweiler: **Mes Galeries et mes peintres** / Entretien avec Francis Crémieux. 224 pages. 8 N.F. N.R.F.

Jisl Sis Vanis: **L'art Tibétain** / 24×28 cm. 115 pages, très nomb illustr. 20 N.F. Editions Mondiales.

Certigny: **Le Secret du Douanier Rousseau** / 14×20 cm. 510 pages 12 h.t. 24 N.F. Plon.

Angoumois Roman / 264 p., 80 pl., 4 h.t. coul. 25,45 N.F. Zodiaque

Maximilien Gauthier: **Gauguin** / 22,5×31 cm. 28 N.F. Larousse.

Fred Berence: **Raphaël** / 22,5×31 cm. 28 N.F. Larousse.

Vierges Romanes / 216 p., 80 pl., 8 h.t. coul. 30 N.F. Zodiaque

J. Beckwith: **The Art of Constantinople** / 25×18 cm. 184 pages 203 ill. en noir. 30 N.F. Phaidon Press.

De 30 à 70 N.F.

Ch. Desroches-Noblecourt: **L'Ancienne Egypte** / L'extraordinaire Aventure Amarnienne. Histoire mondiale de la sculpture. 15 pages 32 h.t. 37×29,5 cm. 32,50 N.F. Editions des Deux-Mondes.

Pierre Courthion: **Le Romantisme** / Le Goût de Notre Temps 16×18 cm. 60 h.t. coul. 34 N.F. Skira.

J. Mistler, Fr. Blaudez, A. Jacquemin: **Epinal et l'Imagerie Populaire** / 21×27 cm. 192 p. 13 coul. et nombr. ill. 36 N.F. Hachette

Blazkova: **Les Tapisseries** / 25×34 cm. 74 pages, très nombr illustr. 39 N.F. Editions Mondiales.

Histoire illustrée de la Peinture / 24×17 cm. 1000 ill. 39 NF. Hazan

Y. Christ: **Ledoux, architecte du roi** / Projets et divagations 24×25 cm. rel. toile. 153 pages, 98 ill. 39 N.F. Le Minotaure

M. Huillet d'Istria: **Le Maître de Moulins** / 32×26 cm., 110 pages 39,80 N.F. Presses Universitaires.

H. Disselhoff, S. Linné: L'art dans le Monde: **Amérique Pré-Colombienne** / 18×23 cm., 250 pages, 60 pl. coul. 42 N.F. Albin Michel

F.A. Wagner: L'art dans le Monde: **Indonésie** / 18×23 cm., 256 p. 63 pl. coul. 42 N.F. Albin Michel.

Sir L. Woolley: L'art dans le Monde: **Mésopotamie, Asie Mineure** 18×23 cm., 264 pages, 60 pl. coul. 42 N.F. Albin Michel.

J. Leymarie: **Gauguin** / Water-colour, pastels and drawing in colour 33 p. et 33 h.t. coul. 45 N.F. Faber and Faber.

L'Art dans le Monde: **Chine** / 18×23 cm., 250 pages, 60 pl. coul 42 N.F. Albin Michel.

Ph. Rawson: **La Peinture Indienne** / 24×20, 176 pages, don 61 coul. 48 N.F. Tisné.

René Huyghe: **L'Art et l'Ame** / 19×23 cm., 528 pages, 16 pl. coul 49,50 N.F. Flammarion.

Gaston Diehl: **La Peinture Moderne dans le Monde** / 208 pages 25 × 33 cm., 122 repr. coul. 40 dessins. 49,50 N.F. Flammarion

E. Lafuente Ferrari: **Goya,** Gravures et Lithographies / 23×33 cm. 335 pages, 292 repr. 52 N.F. Arts et Métiers Graphiques.

Art Treasure for America / Samuel Kress Collection. 25×32 cm 87 pl. n. 100 pl. coul. Phaidon Press. 54 N.F.

A. Godart: **L'Art de l'Iran** / 17,5×23,5 cm. 420 pages, 160 illustr 250 dessins et plans. 55 N.F. Arthaud.

J. Rewald: **Le Post-Impressionnisme** / 17×22 cm. 452 pages 86 h.t. noir et 18 h.t. coul. Rel. 57 N.F., broché 48 N.F.

Henri Roland: **Glanum** / Saint-Rémy de Provence. 23×28 cm 330 pages, nombr. ill. 60 h.t. n. et 12 h.t. coul. Rel. toile, 57,37 N.F

R. Grousset: **L'Inde** / 22×30,5 cm. 12 pl. coul. 230 h.t. 58,50 NF. Plon

Maxime Dasio: **La Peinture Eternelle** / 24,5×32 cm. 104 h. coul. 59 N.F. Pont-Royal/Hachette.

P.L. Duchartre: **L'Imagerie Populaire Russe** / 24×32 cm. 192 8 pl. coul. au pochoir, 148 ill. Rel. toile. 60 N.F. Gründ.

Maurice Leloir: **Dictionnaire du Costume** / 25×30 cm. 400 page Offset en 2 coul. nomb. ill. Rel. toile. 60 N.F. Gründ.

Mario Prodan: **La Poterie T'ang** / 25×35 cm., 176 pages, 80 rep noir, 36 coul. 65 N.F. Arts et Métiers Graphiques.

A Los Toros avec Picasso / 100 dessins inéd., 4 lithos orig., 1 cou 33×25 cm., 65 N.F. Sauret.

eurs et les libraires

Au-dessus de 70 N.F

es Merveilles de la France, **Paris et ses alentours** / Coll. Réalités. 25 × 32 cm. 75 N.F. Hachette.

ora Vallier: **Rousseau** / 21×30 cm., 312 pages, 140 repr. noir. 33 h.t. coul. 75 N.F. Flammarion.

ubrey Menen: **Visages de Rome** / 25×30,5 cm. 224 pages, 96 illust. 110 photos, 32 pl. coul. 75 N.F. Arthaud.

. Grenier: **Borès** / 29×21 cm. 200 pages. 171 repr. noir, 12 coul. 8 lithos orig. coul. 75 N.F. Verve.

. Limbour: **Beaudin** / 29×21 cm. 220 pages. 145 repr. noir, 12 coul., 8 lithos orig. coul. 75 N.F. Verve.

. Lafaye et Y. Bottineau: **Splendeurs de l'Espagne** / 27,5×31,5 cm. 276 pages, 164 photos. 80 N.F. Arthaud.

. Parrot: **Assur** / 22×28 cm. 416 p. 491 illustr. 89 N.F. Gallimard.

. Libermann: **Les Maîtres de l'Art Contemporain** (l'Atelier du Peintre) / 25×33 cm., 246 p. 145 repr. n. et coul. 95 N.F. Arthaud.

ean Bouret: **Henri Rousseau** / 25×28 cm. 230 reprod. dont 50 h.t. 96 N.F. Ides et Calendes.

aul Guinard: **Zurbaran** et les peintres espagnols de la vie monastique / 23×28 cm. 96 h.t. n. et coul. 99 N.F. Editions du Temps.

erukazu Akiyama: **La Peinture Japonaise** / 25×29 cm. 80 pl. coul. 100 N.F. Skira.

. Wildenstein: **Fragonard** / 31×24 cm. Rel. toile. 335 pages. 236 ill. noir, nombr. reprod. coul. 100 N.F. Phaidon Press.

.Gray: **La Peinture Persane** / 25×29 cm. 80 coul. 100 N.F. Skira.

. Duncan: **Les Picasso de Picasso** / 26×30 cm. 103 ill. coul. 532 ill. n. 120 N.F. Bibliothèque des Arts.

. Baker: **L'Art du Vitrail en Angleterre** / 26×28 cm. 264 pages, 103 photos, 34 coul. 120 N.F. Arthaud.

aul Haesaerts: **Histoire de la Peinture Moderne en Flandre** / 27×30,5 cm. 276 pages, 104 coul. 125 N.F. L'Arcade.

e Verre / Collect. Art Italien, 180 pl. coul. 150 N.F. Tisné.

atalogue de l'Œuvre de Braque / Peintures 1942-1947. 29×27 cm. 134 hélios, 12 pl. coul. 150 N.F. Editions Maeght.

élacroix: **Album de croquis** / Reproduit en fac-similé. 40 feuillets. 11,5×18,50 cm. Texte de M. Serullaz. Tirage 600 ex. numérotés. 165 N.F. Quatre Chemins-Editart.

r. Meyer: **M. Chagall** / Leben und Werk. Gr. in-4, rel. toile. 775 pages. 107 repr. noir et coul. 196 N.F. DuMont Schanberg.

ené Huyghe: **L'Art et l'Homme** / 3 vol. 1350 pages, 3200 illustr. 60 h.t. coul. 21,5×30 cm. 249 N.F. Larousse.

oger A. d'Hulst: **Tapisseries Flamandes** / 34×26 cm., 360 pages, 138 illustr., 61 coul. 250 N.F. L'Arcade.

acques Pirenne: **Histoire de la Civilisation de l'Egypte Ancienne** / 3 tomes à paraître à 6 mois d'intervalle. Souscription 360 N.F. Ch. tome in-4, 360 pages, 110 pl. 9 coul. Albin Michel.

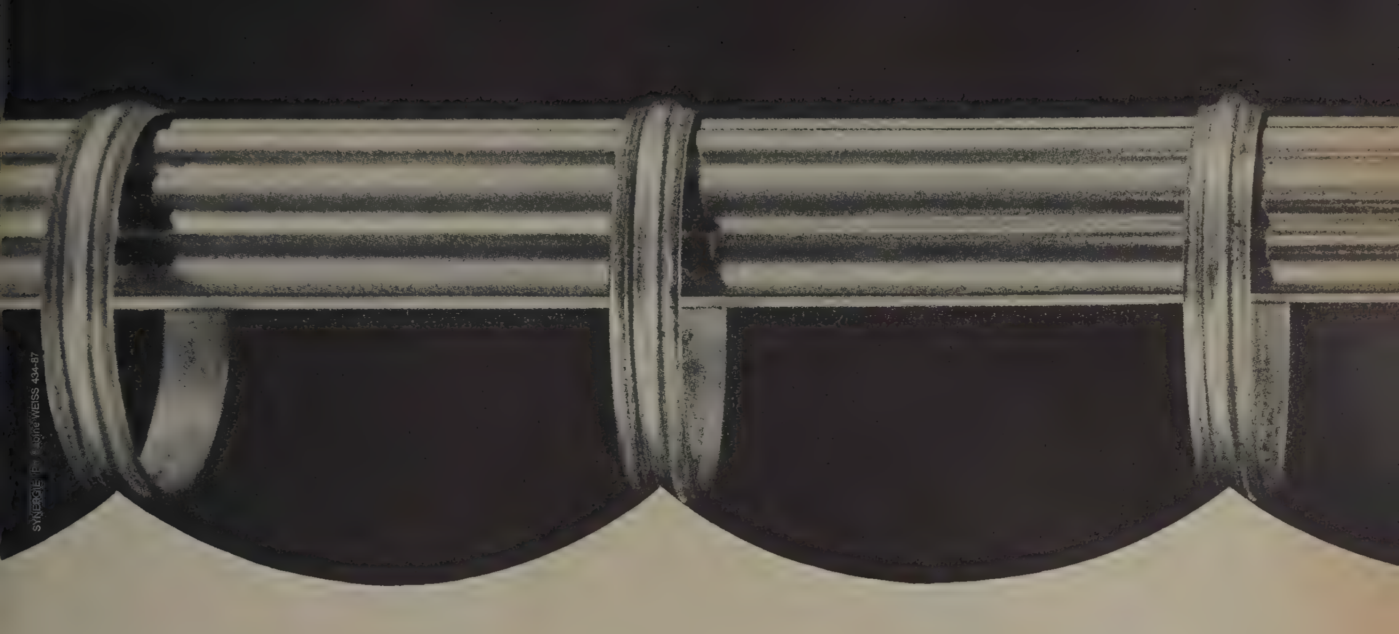
Livres de luxe

uillard admiré par Jacques Salomon / In-4. Relié toile. 145 repr. noir et coul. dont 19 fac-sim. 90 ex. imprimés au nom du souscripteur avec 11 repr. supplémentaires. 900 N.F. 960 ex. ordinaires, 450 N.F. La Bibliothèque des Arts.

ierre Lecuire: **Dédale** / 22 eaux-fortes de Lanskoy. Edition originale. 33×17,5 cm. en feuilles, sous chemise de peau avec grav. 170 ex. sur papier d'Auvergne, signés par l'auteur et par l'artiste (les 25 premiers avec suite). 1500 N.F. Pierre Lecuire.

ierre Lecuire et Etienne Hajdu: **Règnes** / Edition originale. 47×37 cm. En feuilles, sous couverture parchemin souple ornée d'une estampille. 12 estampilles originales tirées à la main par l'artiste. 98 ex. sur papier d'Auvergne, signés par l'auteur et par l'artiste. Prix non fixé. Pierre Lecuire et Etienne Hajdu.

lbum 19 / Lithographies originales de Joan Miro. Texte de Raymond Queneau. 29 lithog. originales 65×50 cm. dont 19 h.t. numérotées et signées. Couverture d'après maquette originale de Miro. En préparation. Maeght.



HELIOVER
MARQUE DEPOSEE

LE PREMIER TEXTILE DU MONDE SPECIAL POUR LES TENTURES ET RIDEAUX

Une fois de plus, le verre, ce merveilleux matériau traditionnel prend une nouvelle forme... créée spécialement pour l'ameublement. De nouveaux tissus portant la marque de sélection HELIOVER possèdent pour la première fois, toutes les qualités idéales pour la confection de double-rideaux et tentures : les couleurs ne passent absolument pas au soleil et aux éclairages artificiels : HELIOVER est INALTÉRABLE ; dans les plus mauvaises conditions d'exposition, la tenue reste impeccable : HELIOVER malgré sa grande souplesse est INDÉFORMABLE et IRRÉTRÉCISSABLE ; de plus HELIOVER est PAR NATURE ininflammable ; l'entretien est si facile : HELIOVER, peut se laver souvent et sans difficulté, sèche en 7 minutes et ne se repasse jamais. La fraîcheur permanente des coloris, la belle variété des motifs des tissus d'ameublement homologués HELIOVER, donnent aux intérieurs : harmonie, chaleur, intensité.

HELIOVER est une marque de qualité réservée aux seuls tissus d'ameublement en Verre Textile ayant satisfait aux normes S.V.T.

POUR TOUS RENSEIGNEMENTS : PROMOTION HELIOVER, SOCIÉTÉ DU VERRE TEXTILE, 23 PLACE TOLOZAN, LYON


Baccarat
L'abstrait
que le cristal anime
de sa transparence
et de sa lumière
Sculpture abstraite
de PEYRISSAC

Marc Chagall, Lithographie originale, 300 NF., encadrée. **ADRIEN MAEGHT** *– 42, rue du Bac, Paris 7e – LIT. 45.15.*

▼

Bouteille double de Kaj Franck, et verres à liqueur. Tous ces objets sont fabriqués par Notstö. **FORMES FINLANDAISES** *– 10, rue Royale, Paris 8e – OPÉ. 95.57.*

▼

L'ŒIL *aux aguets*



Pendule Restauration. **DIETTE** *– 7,*
Saint-Anastase, Paris 3e – TUR. 4

◄ *Objets choisis chez* **MAURICE GENIS** *– 1*
Saint-Benoit, Paris 6e – LIT. 07.09. Antiqu
bibelots, cadeaux de fin d'année.

Flacon – 130 N.F. Verre – 20 N.F. **DO**
CARLOTTA *– 22, rue François Ier, P*
8e – ELY. 04.59.

▼

Cache-Pot de faïence blanche – 125 N.F. – Modèle déposé. **TALMA** *– 10, rue des Saints-Pères, Paris 7e – LIT. 10.89.*

▼







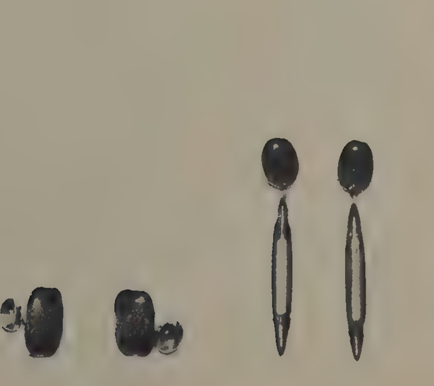


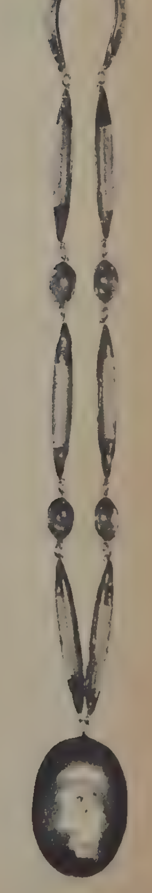
Collier Topaze – 105 N.F., Boucles d'oreilles – 52 N.F., Boutons de manchette – 35 N.F. Les Bijoux d'art **JACQUES GAUTIER** *sont en vente dans sa Galerie – 36, rue Jacob, Paris 6e – BAB. 36.58.* ►

Vous trouverez tout ce qui concerne la Table, la Maison de ville et des champs, chez **JACQUES FRANCK** *– 372, rue Saint-Honoré, Paris 1er – OPÉ. 34.58.*

▼







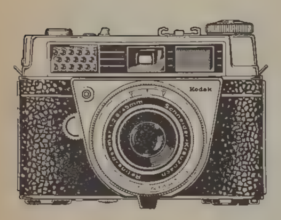
AUTOMATIQUES !

connaissez-vous les Retina Automatic Kodak et leur déclencheur pensant ?

A tous les avantages bien connus de l'automatisme qui enlève tout souci aux photographes amateurs, les Appareils Retina Automatic ajoutent un perfectionnement sans précédent : le blocage automatique du déclencheur en cas d'éclairage insuffisant, avec apparition du signal STOP dans le viseur.

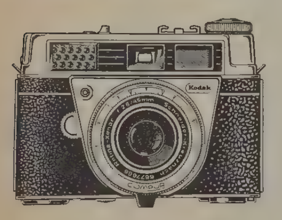
Les premiers dans le monde, les Appareils Retina refusent de prendre des photos sous-exposées ou surexposées.

Demandez une démonstration à votre Spécialiste Kodak.



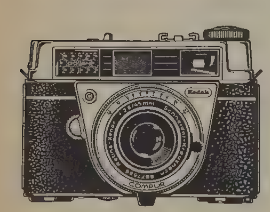
Retina Automatic I

format 24 x 36 - appareil entièrement automatique - objectif Retina Reomar 45 mm. f. 2,8 traité blocage automatique du déclencheur en cas de luminosité insuffisante - viseur à cadre grande image avec indicateur lumineux des distances.



Retina Automatic II

format 24 x 36 mm - appareil entièrement automatique avec choix des vitesses d'obturation - objectif Retina Xenar 45 mm. f. 2,8 traité obturateur Compur de 1/30 à 1/500 de sec. et pose B - blocage automatique du déclencheur en cas de luminosité insuffisante.



Retina Automatic III

format 24 x 36 mm - appareil entièrement automatique avec choix des vitesses d'obturation - objectif Retina Xenar 45 mm. f. 2,8 traité obturateur Compur de 1/30 à 1/500 de sec. et pose B - blocage automatique du déclencheur en cas de luminosité insuffisante - télémètre couplé.



précision 

... qualité **Kodak**



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 84 • DÉCEMBRE 1961

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95
Direction: Georges et Rosamond Bernier
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury
Directeur technique: Robert Delpire
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière
Etudes et Enquêtes: Jean-François Revel
Architecture – Urbanisme: Guy Habasque
L'Œil du décorateur: Andrée Aynard-Putman
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe, Bab. 46-11
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S.A., Lausanne, avenue de la Gare 33

SOMMAIRE

Photographies

Photographies en noir: *Services photographiques de la Bibliothèque Nationale et des Musées de Strasbourg:* Le florilège de Nassau-Idstein; *Marc Lavrillier, Bulloz, Mas, Archives photographiques:* Jacques Doucet; *Giraudon, Services photographiques des Musées de Budapest, Salzbourg, Oberlin, Dusseldorf, Associated Photo Services:* Peinture picaresque; *Henri Cartier-Bresson, Michel Waldberg, Marc Vaux:* Max Ernst sculpteur; *Pierre Berdoy:* Objets sur le marché; *Claude Arthaud, Jean-François Bauret:* La maison d'un éditeur; *Pierre Berdoy:* Tables et objets.

Photographies en couleurs: *Services photographiques de la Bibliothèque Nationale: page de couverture et pages 41, 42 et 43; Taylor E. Dull: page 48; National Gallery of Art, Washington, page 59; Tom Scott: pages 60-61; Claude Michaelides: pages 87, 88 et 89; Jean-François Bauret: page 90.*

Notre couverture: *Détail d'une miniature illustrant le florilège de Nassau-Idstein par Johann Walter. 1663. Bibliothèque Nationale, Paris.*

Notre prochain numéro

Un numéro spécial consacré à quelques aspects de l'activité artistique en Italie.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *48 N.F.; G. Bernier, édit., 40, rue des Sts-Pères, Paris VIIe. Tél. Lit. 69-69 (R.C. Seine 54-A 14 375) CCP Paris 11 964-32*

Suisse: *fr. s. 42.—;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) et A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*

Belgique: *fr.b. 600.–; Mme Possemiers, 155, av. Wolvendael, Bruxelles 18, CCP 216-48 (Bruxelles)*

Allemagne: *DM. 48.–: A. et G. de May, Düsseldorf, Horionplatz 4. CCP 844 28 (Essen)*

Angleterre: *£4.0.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*

Italie: *Lires 8000.– + 2% Taxe I.G.E.; Feltrinelli Libra S.p.A., Milan, via Andegari 4; CCP 3/8277. Vente au numéro: E.D.A. – Editori Distributori Associati – via Andegari 4, Milan*

U.S.A., Amérique du Sud, Canada: *$12.–; L'Œil, 33, avenue de la Gare, Lausanne (Suisse)*

Autres pays: *francs suisses 48.–;* **SEDO**, *33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*

Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 0,60 N.F.

Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse)

Le numéro: Suisse, francs 5.50 • Belgique, 80 francs • Italie, 950 lires (plus taxes)





Le florilège de Nassau-Idstein

par Hans Haug

Le jardin botanique du château d'Idstein. *Deuxième planche du recueil de la Bibliothèque Nationale. Signé J. W. f. 1663. 27,7 × 30,8 cm. Allégorie du Printemps: Flore présente un panier de fleurs au comte de Nassau-Idstein, qui se promène avec sa femme et sa petite fille.*



Le recueil de grandes miniatures dont quelques planches sont produites ici doit sa création au dilettantisme d'un petit prince u Saint-Empire qui, au lendemain d'une guerre dévastatrice ui l'avait exilé de ses Etats pendant de longues années (la uerre de Trente Ans), avait réussi après son retour à rendre ses sujets bien-être et prospérité. Le caractère de l'œuvre est nternational, puisqu'elle est due pour une part à une tradition 'art strasbourgeoise, pour une autre à une pension servie par roi de France pendant l'exil du prince, enfin à des influences



Ci-dessus, planche de l'Ornithographie, partagée aujourd'hui entre la Bibliothèque Nationale et le Cabinet des Estampes de Strasbourg. 29×40 centimètres. Cabinet des Estampes de Strasbourg.

Le château et le jardin d'Idstein. 1re planche du recueil de la Bibliothèque Nationale. Signé Johan-Walter f. A° 1656. 45,9×31,3 cm. On remarquera les transformations apportées à l'architecture et à l'ordonnance du jardin, quelques années plus tard (voir page 36).

venues de la Hollande, qui connaissait alors son siècle d'or non seulement dans le domaine de la peinture, mais, en notre cas particulier, dans celui des tulipes.

Comment s'explique l'attrait exercé sur nos contemporains par ces enluminures qui ne correspondent à aucun des modes d'art préconisés par des tendances tout à la fois éclectiques et exclusives? Elles ne se rangent dans la rubrique d'aucun « isme », ne ressortissent pas suffisamment à l'art naïf; tout au plus trouvera-t-on, dans l'amoureuse intensité de leur rendu, une sorte de « magic reality » qui s'ignore. Peut-être, aujourd'hui que certaine exposition met périodiquement à l'honneur les « peintres témoins de leur temps », l'auteur de ce recueil sera-t-il accepté comme tel, étant l'interprète d'une vie redevenue heureuse au lendemain d'une catastrophe.

Il se peut qu'à notre époque où tant d'artistes, encouragés par autant d'amateurs, s'évertuent à déshumaniser les arts, une certaine nostalgie (encore inavouée) l'amène à chercher plaisir et consolation dans cette sorte de petit paradis modeste dont un peintre — qui n'est qu'un petit maître — nous a laissé l'image.

Aussi croyons-nous, plutôt que de nous livrer à une exégèse stylistique de cette œuvre, devoir nous borner à la replacer dans son milieu historique et humain, lequel est suffisamment attachant pour en renforcer le charme.

Dans la deuxième moitié du XVIe siècle et dans la première du XVIIe, Strasbourg fut un centre artistique extrêmement productif. Certes, la belle époque humaniste dominée par Hans Baldung Grien (mort en 1545) était passée, mais le maniérisme qui s'ensuivit et son passage progressif vers l'art baroque connut dans la Ville libre impériale, capitale protestante du sud-ouest de l'Empire, une floraison et une diffusion dont peut-être on ne se rend pas suffisamment compte: les éditions illustrées par Tobie Stimmer pour l'éditeur Bernard Jobin, les recueils d'architecture de Wendel Dietterlin, les miniatures sur vélin de Frédéric Brentel et de sa nombreuse école, les gouaches et les gravures de son élève Jean-Guillaume Baur, donnent une idée assez complète de la variété de cet art qui subsista même après le traité de Westphalie, alors que depuis plusieurs années le peintre de natures mortes Sébastien Stoskopff y avait apporté la rigueur et l'ampleur d'un réalisme nouveau.

Le rôle artistique de Strasbourg, à cette époque, s'explique d'une part par l'essor économique de la ville, qui aujourd'hui encore conserve des monuments d'architecture civile de la fin du XVIe siècle presque aussi nombreux que ceux du règne de Louis XV, d'autre part du fait de la présence passagère ou définitive, à côté d'artistes autochtones, de nombreux réfugiés, français comme Etienne de Laulne ou les Aubry, flamands ou wallons comme Théodore de Bry, Daniel Soreau ou les graveurs





Une des trois grottes du jardin d'Idstein. Signé en bas à gauche Joan Walter f. 1663. 12e planche du recueil. 46,2×33,8 cm. Pour cette grotte, animée de jets d'eau, le comte Jean s'était procuré des agathes, des cristaux, des coquillages, dont son ami le comte palatin Georges-Guillaume de Birkenfeld lui avait envoyé deux tonnelets. On remarque au départ de la voûte, des masques archimboldesques.

◄ Portrait du comte Jean de Nassau-Idstein *au milieu de ses collections. 6e planche du recueil de la Bibliothèque Nationale. 46,3× 31,3 cm. L'artiste, dans sa signature, a tenu à rappeler sa qualité de strasbourgeois : « Joan Walter fecit Argentin. 1664. » Le comte de Nassau, un crayon à la main, couvre de l'autre un plan de forteresse. Au mur, parmi des pièces d'armure, tableau de bataille, par Walter : souvenir des exploits du comte pendant la guerre de Trente Ans.*

En bas

Portrait de l'artiste par lui-même, peignant le portrait de la comtesse de Nassau-Idstein. Au fond, sur le socle d'un coffre, une réduction de la « Flore Farnèse » (Musée de Naples) et l'inscription: JOHANN WALTER. Ping. Anno 1667. Atatis LVII. La correspondance nous apprend que l'artiste ne consentit à exécuter cet autoportrait que sur les instances réitérées de son protecteur.

van der Heyden, suisses enfin comme Tobie Stimmer, les verriers Lingg et les horlogers Habrecht.

Mais si, réfugiés ou attirés par les possibilités de travail, ces hommes étaient surtout des artistes et des artisans, d'autres réfugiés faisaient figure de mécènes: des nobles, voire des princes, privés de leurs terres par les péripéties de la Guerre de Trente Ans. D'autres, possessionnés dans le voisinage de la ville, y avaient leurs hôtels, leur administration, leurs représentants diplomatiques, leurs fournisseurs.

Aussi le caractère des œuvres strasbourgeoises de cette époque est-il essentiellement transportable, c'est-à-dire de petites dimensions, ce qui explique leur disparition d'une ville au destin politique changeant et la difficulté que connaît notre époque d'y faire revenir les témoins d'un passé somme toute assez glorieux.

On ne saurait mieux illustrer tout cet état de choses qu'en évoquant les deux personnages qui sont à l'origine du recueil qu'il nous appartient de présenter ici: le mécène et l'artiste.

Jean, comte de Nassau-Idstein, est une figure bien caractéristique de l'époque de la Guerre de Trente Ans. Né en 1603, élevé à Metz, il avait reçu, dans le partage des terres familiales des Nassau-Sarrebruck, les seigneuries d'Idstein et de Wiesbaden, aux terres déjà saccagées par les armées. Protestant fervent, partisan de Gustave-Adolphe, il avait organisé les troupes levées sur le Rhin, après que le roi de Suède, vainqueur à Breitenfeld près de Leipzig (1631), eut transporté la guerre dans ces régions. Colonel d'un régiment de cavalerie, d'abord victorieux, il avait perdu ses terres après la défaite des armées suédoises à Nördlingen. Réfugié à Metz, puis à Strasbourg, il y vécut pauvrement d'une modeste pension que lui faisait Louis XIII. C'est à Strasbourg qu'en 1644 il perdit sa première femme, Sibylle Madeleine de Bade, et qu'il se remaria en 1646 avec la comtesse Anne de Linange-Dabo, dont quelques années plus tard Walter devait peindre le portrait. En cette même année, les préliminaires de paix à Osnabruck lui ayant restitué ses terres, il retourna dans son comté d'Idstein, qu'il trouva à nouveau dévasté. Mais une sage administration lui permit non seulement d'y restaurer le bien-être, mais aussi d'y donner libre cours à ses goûts de collectionneur et d'amateur de jardins.

Déjà pendant les années d'exil à Strasbourg, il avait, avec ses moyens réduits, entrepris de se constituer une petite galerie qui atteignait 50 numéros lors de son départ en 1646.

Plus tard, il correspondait avec le jeune électeur de Brandebourg Frédéric Guillaume (Le Grand Electeur) au sujet de leurs collections respectives, dont celle de Berlin a formé le premier noyau des musées actuels de l'ancienne capitale allemande. Ses conseillers et souvent ses fournisseurs étaient Walter et un





Jean Walter : Fleurs et fruits, *quatre des 42 planches du florilège proprement dit peintes entre 1655 et 1664. 46×31 cm*





peintre nommé Hofmann, et probablement aussi Sébastien Stoskopff, à Strasbourg, puis, à Francfort, Matthieu Mérian le jeune et les deux Sandrart, Joachim et Jean.

Certes, les grands noms qui y figurent sont, comme souvent dans les collections anciennes, des attributions, mais il est certain que la collection d'Idstein, dispersée depuis longtemps, tenait une place honorable parmi les collections allemandes du XVIIe siècle.

Qui était ce Walter que son premier biographe Joachim de Sandrart vante comme un miniaturiste excellent, et qu'une chronique strasbourgeoise cite comme artiste distingué et universellement connu? Précisons d'abord qu'il s'appelait Jean, et non Jean-Jacques comme on le trouve souvent cité.

Sous le portrait qu'il fit de lui-même en 1667, il donne son âge: cinquante-sept ans. Il serait donc né en 1610. Les historiens qui ont parlé de lui placent sa naissance autour de 1600 et hésitent à le faire naître à Strasbourg, d'autant que le seul tableau à l'huile que l'on connaisse de lui, daté de 1632, figure le champ de bataille de Breitenfeld (1631) sous les murs de Dresde, avec portrait équestre de Gustave-Adolphe — d'où la supposition d'une origine saxonne. *(Suite en page 104.)*





Jacques Doucet couturier et collectionneur

par Jean-François Revel

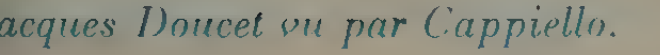
Le 30 octobre 1929 mourait un homme dont le nom est devenu aujourd'hui celui de deux bibliothèques: tous les chercheurs qui, à Paris, s'efforcent d'étudier l'histoire de l'art ou la littérature moderne fréquentent la Fondation Jacques Doucet (Bibliothèque d'art et d'archéologie) ou la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet. Ces deux bibliothèques furent, l'une donnée (1er janvier 1918), la seconde léguée par Doucet à l'Université de Paris. Ce collectionneur légua au Louvre plusieurs œuvres de peintres récents ou contemporains, dont l'une au moins, *La Charmeuse de serpents* du Douanier Rousseau, est un des tableaux les plus illustres de notre temps, c'est-à-dire un tableau qui, sans ce coup de pouce testamentaire, aurait semble-t-il échappé aux musées français. Et si un autre tableau-clef du XXe siècle — *Les Demoiselles d'Avignon* — laissé dans le secteur privé, fut donc promptement

Le studio de Jacques Doucet dans sa villa de Neuilly. En 1927, deux ans avant sa mort, Doucet décida de créer une installation entièrement conçue pour s'harmoniser avec les œuvres modernes qu'il avait réunies depuis la vente de sa première collection. On reconnaît ici, à gauche, Les Poissons rouges *de Matisse, au-dessus d'un coffre en maroquin vert et parchemin de P.L. Mergier. Plus loin, l'esquisse de Seurat pour* Le Cirque, *léguée par Doucet au Louvre. Au fond, derrière le bureau en ébène et galuchat de Legrain, un Chirico de 1918.* ▶

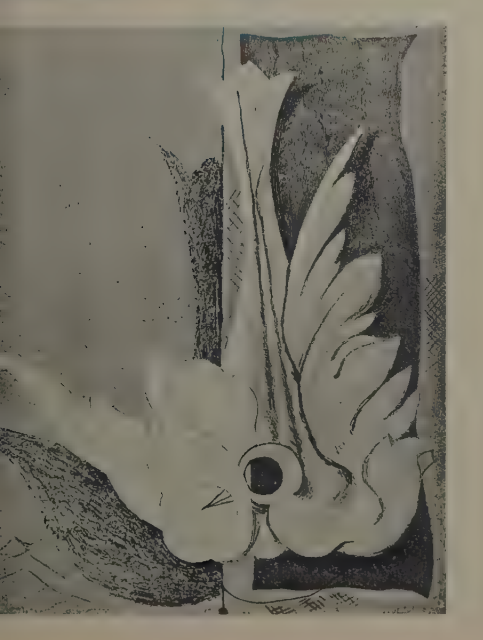
…n bas de la page, Max Ernst : Les Diamants …onjugaux. *1924. Doucet possédait un ensem-…e de peintures surréalistes où figuraient notam-…ent Chirico (voir p. 48), Miró, Masson, Ernst.*

Cézanne : Nature morte au verre de vin. *60 × 73 cm. Doucet possédait deux autres toiles de Cézanne, dont* La vieille au chapelet, *aujourd'hui à la National Gallery de Londres.* ▼



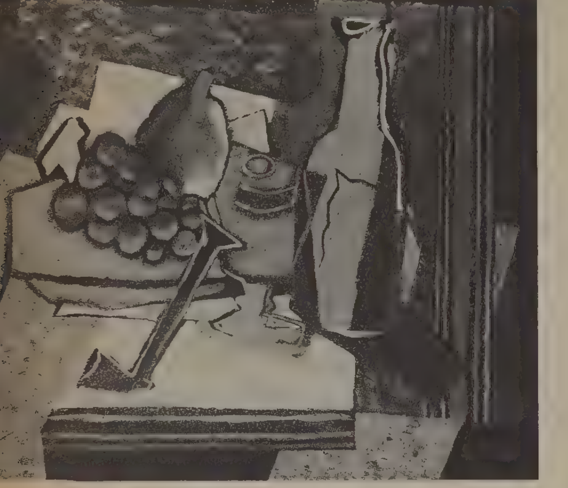


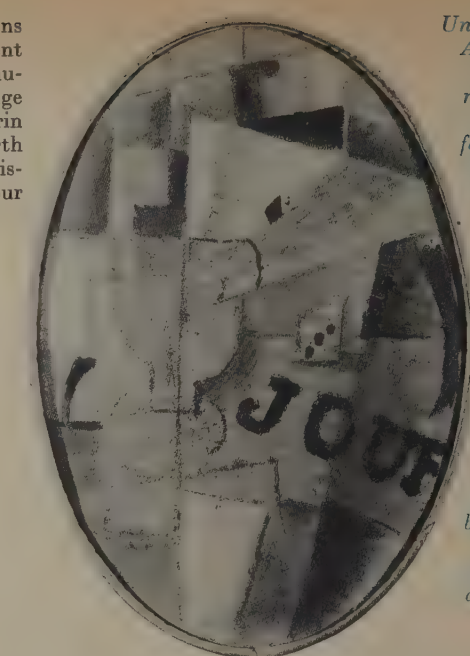
…acques Doucet vu par Cappiello.



acheté par le Musée d'Art Moderne de New York, le fait qu'il ait été possédé par le même amateur nous éblouit sur son goût, autant que nous le sommes en d'autres cas par sa générosité. Cette générosité en matière de bibliothèques et d'œuvres d'art, et l'idée même de consacrer une fortune à l'achat de livres et de tableaux sans idée préalable de spéculation, ni même de cette conservation résolue, revêche et soupçonneuse si fréquente dans la bourgeoisie française, voilà un trait assez isolé pour ne pas être quasiment inexplicable. Car même lorsque Doucet a revendu, il s'est servi du produit de cette revente pour acheter quelque chose qu'il a ensuite donné : ainsi, la vente de sa première collection de tableaux et d'objets d'art, en 1912, lui servit en grande partie à financer précisément cette bibliothèque d'histoire de l'art dont il fit présent à l'Etat en 1918. Comportement excentrique, inquiétant de la part d'un Français, et qui tient sans doute en partie à ce que, en raison de son métier, Jacques Doucet n'était justement pas un membre à part entière de la grande bourgeoisie, à laquelle il appartenait par sa fortune. Avant la guerre de 1914, un grand couturier n'était pas encore tout à fait quelqu'un qu'on recevait dans les bonnes familles. Et si Proust fait dire à Elstir : « Il y a peu de grands couturiers, un ou deux, Callot, quoique donnant un peu trop dans la dentelle, Doucet, Cheruit, quelques fois Paquin », si pour mieux retenir sa « prisonnière » Marcel la fait habiller par notre collectionneur (« Telle toque, tel manteau de zibeline, tel peignoir de Doucet aux man-

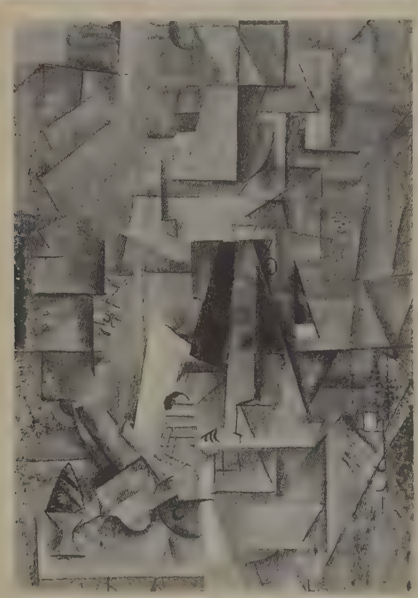
ches doublées de rose, prenaient, pour Albertine, etc.), notons que, dans la *Recherche du temps perdu*, où il est constamment question de toilettes féminines, où la haute-couture inspire l'auteur à l'égal des autres arts, nous ne trouvons aucun personnage de grand couturier. Mme de Guermantes a son Juif, Mme Verdurin ses pianistes et ses peintres, aucun salon n'accueille un Worth ou un Doucet. Absence qu'explique peut-être une anecdote, historique, celle-là, transmise par les familiers de Doucet: un jour





Un autre aspect du studio. A gauche La Charmeuse de Serpents *du Douanier Rousseau, léguée au Louvre par Doucet. Au fond, près d'une porte en cristal taillé de Lalique une toile et une sculpture de Modigliani, le Braque reproduit page ci-contre et* Les Premiers Communiants *de Picasso. Sur l'autre paroi des œuvres de Chirico (p. 48), de Picasso et de Braque (page ci-contre).*

Page ci-contre, en bas, un coin du vestibule à Neuilly. C'est là qu'étaient placées Les Demoiselles d'Avignon *de Picasso. Notre photo montre une armoire laquée de Legrain.*



▲
Ci-dessus, Picasso : L'Homme à la Guitare. *131 × 88 cm. Musée de Philadelphie. Plus haut : Braque :* Grappe de raisin et bouteille. *1919. 46 × 55 cm. New York, Sidney Janis Gallery. A droite, Braque :* Le Jour. *Coll. Mrs. F. Porter. On reconnaît ces trois toiles sur la photo de la page ci-contre.*



Un coin du salon dans l'hôtel de la rue Spontini que Doucet avait fait construire pour ses collections du XVIIIe. Au mur, des portraits : La Tour, Nattier et Perroneau, dont le portrait de Van Robais acquis par le Louvre en 1912. ►

u'il laissait entendre à un grand seigneur son désir d'être invité chez lui, il s'entendit répondre à peu près ceci: « Vous ne voudriez quand même pas que je vous invite en compagnie de femmes, a mienne et celles de mes amis, que vous habillez et donc voyez réquemment en tenue légère dans votre atelier de couture!...»

Et pourtant, depuis le Second Empire, le personnage du outurier avait quitté le rang des fournisseurs pour prendre place parmi les monstres sacrés de notre société. Zola, dans *La Curée*, nous le dépeint dans toute l'élévation de son génie t de ses prix, en la personne de Worms (à coup sûr Worth), mage tantôt saisi par la fureur créatrice, s'écriant: « Robe Mon-espan en faille cendrée... la traîne dessinant, devant, une basque rrondie! », tantôt prostré, l'inspiration rétive, et vaincu, se etant dans un fauteuil en murmurant d'une voix dolente: « Non, as aujourd'hui, ce n'est pas possible, chère dame, je ne vous ens pas, ce matin.» Doucet, né en 1853, faisait donc partie déjà e la deuxième génération des grands couturiers, et le monde, malgré ses réticences, lui avait marqué sa place entre Sarah Bernhardt et Henri Bergson.

Pourtant, lorsqu'il mourut, ce ne fut pas le monde qui le pre-nier lui rendit hommage, ce fut l'austère et modeste *Revue Archéologique*, signalant sa « disparition à peine notée dans la rande presse ». Salomon Reinach, signataire de cette notice écrologique, rappelle en quelques lignes les sept millions de rancs or dépensés, au départ, pour constituer la Bibliothèque




g. de Chirico

G. de Chirico : Le Mauvais Génie d'un roi.
55×46,5 cm. Coll. part., U.S.A.
Dans le studio de Doucet, ce tableau était accroché à côté de l'Homme à la Guitare *de Picasso.*
(Voir page 47).

Le petit salon ou « salon des dessins, » rue Spontini. A gauche, une tapisserie de Beauvais, L'Automne *d'après Boucher, et un Clodion. Le canapé, devant la fenêtre, est signé de Jacob. Sur le bureau, attribué à Montigny, un buste de Houdon. Parmi les peintures et les dessins :* La Jeune Fille à la colombe *de Boucher, un pastel de Rosalba Carriera, un lavis de Cochin et un Fragonard. En bas, dessins de Boucher, Prudhon et Watteau.*
▼

d'art et d'archéologie, laquelle, transférée du 16 de la rue Spontini, ancien domicile du donateur, se trouvait, en 1929, 11, rue Berryer, dans un hôtel particulier légué à l'Etat par Mme Salomon de Rothschild. « Les projets mis en avant pour la transférer près de l'Observatoire, conclut Reinach, n'ont heureusement, jusqu'à ce jour, pas abouti.» (Ils ont abouti depuis, on le sait). Reinach mentionne la première collection Doucet, rendue célèbre en 1912 par une vente retentissante, mais ne dit rien de la seconde, la collection de peinture moderne et d'objets africains.

Bientôt, une à une, à la fin de 1929 et pendant l'année 1930, les revues d'art d'Europe et d'Amérique rendent hommage au disparu: *Art Digest* et *Arts News* (novembre 1929), *Art et Décoration*, la *Revue de l'Art* et le *Cicerone* (décembre 1929), suivis, en février 1930, par *Formes* et, en mars, par *Kunst* et *Parnassus.* En mars également, la *Gazette des Beaux-Arts* publie un article substantiel et documenté d'André Joubin, directeur alors de la Bibliothèque d'art et d'archéologie, qui connaissait Jacques Doucet depuis de longues années, s'étant occupé d'organiser la bibliothèque dès avant la donation, et qui savait l'histoire des diverses collections Doucet. En 1933 s'intalle à Sainte-Geneviève la seconde bibliothèque, la littéraire, délicieuse, réunion d'éditions originales finement reliées, de livres illustrés, de manuscrits, d'épreuves, de lettres personnelles adressées au donateur par un grand nombre d'écrivains. « Personne, écrivit alors Paul Valéry, personne plus que Jacques Doucet n'a su prévoir les variations du goût, venir en aide au talent à l'état naissant, soutenir les tentatives les plus hardies dans tous les domaines des lettres et de l'art.»

Collectionneur infaillible, lettré raffiné, bienfaiteur prophétique, bonne fée de nos universités et de nos musées, rien ne semble manquer à la figure de Jacques Doucet. On est tenté de l'égaler aux noms immortels du patronage artistique et littéraire, à Scipion Borghèse, à Laurent de Médicis, à Mécène en personne...

Les 5, 6, 7 et 8 juin 1912, la vente de « dessins, pastels, sculptures, tableaux, meubles et objets d'art du XVIIIe siècle appartenant à M. Jacques Doucet » atteignit, en quatre vacations, un total de 13 884 360 francs-or, soit environ quatre milliards d'anciens francs. Jacques Doucet, pendant la vente, jouait au golf à Saint-Germain — ostensiblement, si l'on en juge par l'effet produit par cette belle indifférence sur les échotiers du

moment. Le principal élément de surprise, à vrai dire, fut la soudaineté de la vente elle-même, son aspect de réalisation intégrale, qu'aucune faillite, aucun pressant besoin d'argent n'expliquaient. Doucet avait fait construire en 1906, au 19 de la rue Spontini, un hôtel tout exprès pour y disposer ses collections XVIIIe siècle. Il l'avait habité de 1907 à 1912, un peu plus de quatre ans à peine. Et voilà qu'il répudiait, d'un seul geste, hôtel et œuvres d'art. La rumeur publique répandit le bruit d'un « chagrin intime », bruit repris par Mme Dormoy dans la plaquette susmentionnée. Une femme, aimée de Doucet, disait-on, et pour laquelle cet hôtel avait été construit et orné, était morte tragiquement et étrangement, victime d'un accident de chasse. Mais André Joubin, de son côté, déclare que la seule raison de cette vente brusquée fut, « quoi qu'ait pu en penser la malignité publique », une lassitude du collectionneur à l'égard du XVIIIe siècle, à l'égard de cet hôtel qu'il trouvait « trop musée ». Il veut passer à autre chose, constituer un ensemble qui soit vraiment de son temps. Dans son nouvel appartement, 46, avenue du Bois, où il s'installe en 1913, il accroche le *Lièvre* et la *Conversation sur la plage* de Manet, des Degas, des Van Gogh, trois Cézanne. Mais ce noyau (plus qu'honorable!) de collection impressionniste ne pique pas son ardeur et ne s'étendra pas: l'impressionnisme est déjà consacré, et Doucet veut adhérer de plus près au présent. Dès cette époque, il commence à acheter Matisse, Picasso, Brancusi, des objets africains: Apollinaire, dans une chronique du 15 juillet 1918, mentionne « une tête africaine de la collection de M. Jacques Doucet, qui soutient parfaitement la comparaison avec de belles pièces de la sculpture romane ». Mais, en même temps, il se sépare d'œuvres des deux générations antérieures: les 28 et 29 décembre 1917, une vente, plus discrète que la précédente, disperse des aquarelles, pastels et dessins modernes de Seurat, Sisley, Emile Bernard, Anquetin, Roussel, Bakst — quatre gouaches relatives aux Ballets russes, dont deux portraits de Nijinsky —, Bonnard (mais aussi Besnard — et il en avait en quantité).

Quant à nous, la vente spectaculaire de 1912 nous paraît traduire un trait de caractère propre à Doucet, dont il semble que le goût dominant ait été celui de *constituer des ensembles*.

A partir du moment où il conçoit l'idée de réaliser un de ces ensembles — nous le verrons à propos de sa troisième et dernière collection — il se met à agir avec la fougue et l'esprit de suite d'un ministre réformateur qui vient de prendre le pouvoir. Il achète à tour de bras, lance partout ses agents, prévient tous les courtiers, tous les marchands. Puis, une fois que le but est atteint, il s'en désintéresse. Nous ne saurions rien affirmer dans ce sens concernant sa dernière collection, puisqu'elle était à peine terminée lorsqu'il mourut (et, en effet, pour lui, il y avait, semble-t-il, un jour où une collection était « terminée »), mais il en fut ainsi pour la fameuse Bibliothèque d'histoire de l'art.

Les débuts de cette bibliothèque sont liés à ceux de la collection XVIIIe siècle. Constatant la difficulté que l'on éprouvait à Paris lorsqu'on avait besoin de se documenter sur un tableau ou sur un meuble, Doucet se décide aussitôt à réunir les instruments de travail qui font défaut aux bibliothèques publiques d'alors. Tous les libraires spécialisés d'Europe sont alertés. Editions anciennes et nouveautés, in-folios et revues, il achète tout, s'abonne à tout. Chaque jour, les caisses arrivent par dizaines rue Spontini, car cette bibliothèque de 100 000 volumes, 500 manuscrits, 150 000 photographies, 10 000 estampes, 2000 recueils à gravures a été formée en trois ou quatre années à peine: « Consacrée d'abord à l'art du XVIIIe siècle, la bibliothèque s'étendit bientôt à l'art français tout entier. Il fallut prendre un second bibliothécaire. Puis cette bibliothèque, si riche et si bien organisée, s'entrouvrit pour quelques privilégiés, amateurs et érudits, qui ne trouvaient rien d'équivalent dans les bibliothèques publiques; la réputation de la bibliothèque s'étendit bientôt, on y recevait un si aimable accueil, si peu officiel et si peu administratif. Bref, ce qui devait arriver, arriva: de l'art du XVIIIe siècle et de l'art français, on passa à l'art étranger, puis à l'art ancien, puis à l'art oriental et extrême-oriental, c'est-à-dire à l'art de tous les temps et de tous les pays. On avait commencé par un bibliothécaire et on finit par vingt-cinq. On avait commencé par louer un appartement, on en loua un second, puis un troisième jusqu'à six » *(Bulletin de la Société des Amis de la Fondation Doucet*, 1929*)*.

Après cela, une fois sa bibliothèque solidement organisée et pourvue, Doucet en fait don à l'Université de Paris, ainsi que nous l'avons dit, le 1er janvier 1918. Pourquoi, étant donné qu'elle était déjà ouverte aux chercheurs et eût pu être de toute manière léguée? Il faut bien supposer chez Doucet ce brusque recul devant la chose achevée. Soit dit en passant, cette donation fut, dans l'immédiat, une catastrophe pour la bibliothèque: de 1912 à 1917, Doucet avait dépensé pour elle un million par an; son passage sous la protection de l'Etat vit ses crédits annuels de fonctionnement et d'achat tomber à cent mille francs (soit une chute de 300 millions à 30 millions d'ancien francs).

Il est bien évident, au reste, que cette bibliothèque n'avait jamais été une bibliothèque vraiment personnelle. Pas plus, nous le verrons, que ce ne sera le cas plus tard pour la bibliothèque littéraire, ou même pour les manuscrits et les lettres à lui adressés par divers écrivains, Doucet n'a pu avoir le temps matériel de lire ou même de tenir une seule fois entre ses mains chacun des volumes de ses diverses bibliothèques. Comme pour ses collections d'œuvres d'art, il se déchargeait très largement sur ses conseillers du choix des achats, se bornant à les stimuler et à poursuivre à grand renfort d'argent le but qui lui était cher: constituer la meilleure collection XVIIIe siècle, la plus vaste bibliothèque, le plus complet ensemble de livres contemporains, ou de peinture moderne. Si bien qu'on devrait dire, non pas les « collections personnelles de Jacques Doucet » mais plutôt les « collections impersonnelles de Jacques Doucet ».

Cette conception (qui renferme quelque condamnation) nous avait été, à vrai dire, soufflée par un témoin, un des auteurs, même, de la dernière collection Doucet: André Breton, qui fut, de 1919 à 1924, conseiller de Jacques Doucet pour les achats de tableaux modernes, aux honoraires de 500 francs par mois, portés, au moment de son mariage, à 1000 francs. (Il semble qu'on puisse égaler le franc d'alors au nouveau franc actuel.) Breton était, en outre, en compagnie d'Aragon, préposé à la bibliothèque, la future Bibliothèque littéraire de Sainte-Geneviève. Ils étaient astreints à des heures de présence: de dix heures à midi et de deux à cinq. Doucet ne badinait d'ailleurs pas sur l'assiduité, et les dites fonctions étaient loin d'être, dans son esprit, un simple prétexte à la libéralité. Ainsi, un jour que Pierre Reverdy, également employé par lui, n'était pas « venu »,

Quelques tableaux de Jacques Doucet trop connus pour illustrer cet article

Artiste	*Titre*	*Propriétaire actuel*
Chardin	*Les Châteaux de cartes*	O. Reinhart, Winterthur
Fragonard	*Le Feu aux poudres*	Louvre, Don. Beistegui
Mme Vigée-Lebrun	*Portrait de Mrs. Grant (Princesse de Talleyrand)*	New York, Metropolitan Museum
Perroneau	*Portrait de Van Robais*	Musée du Louvre
Manet	*Sur la plage*	Anc. coll. Mme J. Doucet
Cézanne	*La Vieille au chapelet*	Londres, National Gallery
Van Gogh	*Iris*	New York, Mrs. Ch. Payson
Matisse	*Les Poissons rouges*	Chicago, Mrs. & Mr. Marx
Picasso	*Les Demoiselles d'Avignon*	New York, Musée d'Art Moderne
H. Rousseau	*La Charmeuse de serpents*	Musée du Louvre





1905 : Le Chic Français
présente les toilettes créées par Doucet pour un grand mariage parisien : dentelles, tulles, plissés et bouillonnés. Quelques années plus tard, Poiret, a imposé une ligne nouvelle, comme le montrent les robes de Doucet reproduites ci-contre. Ces croquis sont extraits de « La Gazette du Bon Ton » de 1913 ; c'est l'année où Doucet quitte la rue Spontini et commence sa collection d'art moderne.

oucet se rendit incontinent chez lui, où il pénétra le chapeau ır la tête, malgré la présence de Mme Reverdy, afin de contrôler ue l'état de santé du poète ne lui permettait effectivement pas assurer ce jour-là son service.

Avide de précisions supplémentaires, nous sommes donc allé endre visite à André Breton. Sous un porche, situé entre la façade 'un théâtre de Variétés et l'enseigne d'un établissement incitant de bénéfiques bains de vapeur, fumigations et massages, nous vançons jusque dans une cour, où cette offre nous est renouelée, et montons jusqu'à l'appartement de Breton. Il nous eçoit, assis au milieu de sa collection qui, elle, pour le coup, 'est pas impersonnelle. Elle est même personnelle à tel point, lle est si peu «collection», qu'on hésite à poser des questions ır les objets ou tableaux présents en ces lieux, et qu'on les egarde en passant, avec le coin de l'œil, de peur, autrement, e se sentir aussi lourdaud que si l'on demandait par exemple l'hôte: « Que sentiez-vous en écrivant Nadja » ?

« Doucet, nous raconte en substance Breton, n'était pas réellenent connaisseur en peinture. Il avait « du goût », un goût de outurier. Quant aux tableaux qu'il achetait, ce n'est jamais lui ui les choisissait. Pendant la période où il m'avait chargé de es choisir pour lui, les choses se passaient de la manière suivante: uand je jugeais un peintre digne d'intérêt, j'écrivais à Doucet bien que je le visse presque tous les jours) en lui donnant en utre la discription précise et en lui vantant les mérites de 'œuvre que je lui conseillais d'acheter. Je devais, pour le décider une entrevue avec le peintre, lui écrire quatre ou cinq lettres, ort longues: il ne les lisait pas en détail, ni jusqu'au bout, nais il soupesait s'il y avait la quantité. Dans les lettres qu'il se aisait envoyer, c'est le nombre de pages qui l'intéressait. Après les lettres nombreuses, il acceptait enfin de rencontrer le peintre, t, alors, il marchandait toujours. Avec Delaunay, par exemple:

— Bon, eh bien, c'est entendu, monsieur Delaunay. Vous llez me dire le prix que vous voulez de ce tableau, un prix oour moi, bien entendu; vous savez tout ce que je fais pour les rtistes. De plus, après ma mort, toute ma collection ira au Louvre, et je suis le seul collectionneur dont l'autorité puisse aire accepter par le Louvre la peinture d'avant-garde.»

Il disait cela à tous les peintres; or, une partie importante de a collection n'a pas été léguée au Louvre. *Les Demoiselles l'Avignon*, par exemple. Je me rappelle le jour où il a acheté e tableau à Picasso, lequel, du reste, se montra, chose bizarre, ntimidé par Doucet et se laissa faire, lui aussi, quant au prix, qui fut fixé à 25 000 francs:

— Bon, eh bien alors c'est entendu, monsieur Picasso, dit alors Doucet, vous recevrez 2000 francs par mois à partir du mois prochain jusqu'à concurrence de 25 000 francs.

Aussi, accompagnant Doucet chez Derain, avais-je averti celui-ci de ne rien céder sur le prix ou les modalités de paiement. Après avoir tourné une heure dans l'atelier, Doucet feignit finalement de choisir le tableau dont je lui avais longuement parlé dans mes lettres préparatoires.

— Montrez-moi donc cette nature morte, là-bas, monsieur Derain, combien vaut-elle?

— Je vais vous dire çà tout de suite, répond Derain.

(Suite en page 81.)

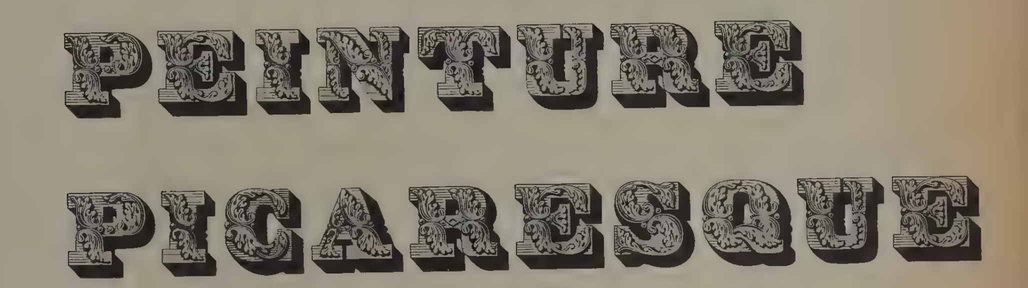




jandro de Loarte : La Volaillère. *160 ×* *cm. Madrid, coll. Dsa de Valencia.*

bas de la page

ego Velásquez : Le Petit Déjeuner. *× 112 centimètres. Musée de Budapest.*



PEINTURE PICARESQUE

exte d'Antonio Gaya Nuño

Il est surprenant qu'un sujet aussi che de substance historique et artisque n'ait jusqu'à présent tenté ni les istoriens de l'art, ni ceux de la littéture. Les documents abondent pourınt. On ne peut guère expliquer une elle lacune que par l'excès maladif des pécialisations qui, ici comme ailleurs, onfinent le critique ou le savant dans es cadres trop précis et des contemlations bien trop partielles des arts, es lettres et de l'histoire. Or, pour tudier ce problème du picaresque dans a peinture espagnole, il faut précisément se pénétrer d'un tout autre mode e pensée: à l'opposé de l'esprit de pécialisation, le XVII[e] siècle espagnol passionnément cherché à identifier le sible et le visible, le mot et la couleur, e livre et la toile. Et conformément à ette volonté, un groupe de sujets armi des secteurs thématiques les plus mportants de sa peinture se présente omme l'illustration parfaite d'un genre bien défini, celui du roman picaresque, qui lui était antérieur ou contemporain.

L'originalité de cette peinture n'en est pas moins totale. Le type d'humanité qu'ont immortalisé la littérature et a peinture était beaucoup trop lié au milieu social de l'époque pour appartenir en propre à aucune d'elles. Les peintres ne choisissaient pas plus leurs sujets en fonction des succès littéraires du temps, que les écrivains ne se souciaient, de près ou de loin, de la thématique picturale. Les deux mouvements sont restés parallèles, mais non dépendants. En tout cas, les Feuilles



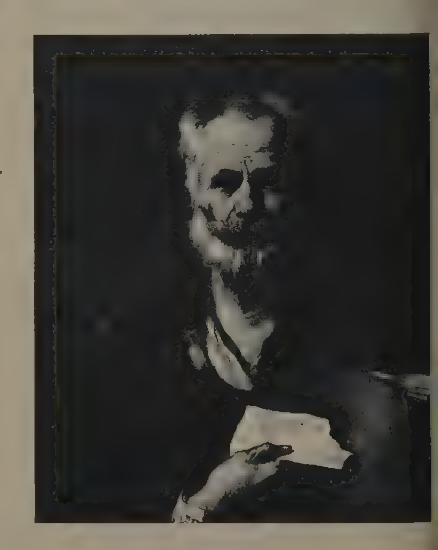
d'Avis *(Avisos)* — de la presse madrilène d'alors — et de nombreux documents épars, comme les « Lettres » de Jésuites, nous apportent des témoignages suffisamment concordants pour que peintres et écrivains puissent être considérés comme des chroniqueurs absolument véridiques. Il y fourmille tout un petit monde caractéristique : truands, ruffians, tricheurs, faquins, mendiants,

lazarillos (guides d'aveugles), escrocs, entremetteuses, étudiants plus doctes en fourberies qu'en humanités, nobles dissolus et affamés, demoiselles rapaces et libertines, etc.

Dans le développement historique de ce style éminemment réaliste, les lettres ont eu, en réalité, près d'un siècle d'avance sur les arts. La *Tragi-Comédie de Calixte et Mélibée* — plus connue sous le nom de *La Celestina* (l'entremetteuse) — était publiée dès 1502, longtemps avant ses premières répliques picturales. Le *Lazarillo de Tormes* paraissait plus d'un demi-siècle après elle, dans les dernières années du règne de Charles-Quint (1554), et commençait aussitôt son éclatante carrière. Ce fut l'un des livres les plus lus du XVIe siècle et les illettrés même connaissaient par cœur les aventures du détestable aveugle et de son fieffé fripon de valet. Mais les deux versions picturales les plus illustres de nos deux « héros » ne datent que du Siècle d'Or: ce sont *L'Aveugle et son guide* de Francisco de Herrera le Vieux (collection Czernin à Salzbourg, voir p. 57) et la toile — dont le titre est le même — de José de Ribera, qui est datée de 1637 ou 1638 (le dernier chiffre n'est plus lisible) et qui fait l'orgueil du Musée Allen d'Oberlin (Ohio, USA), après avoir appartenu à la collection Carvalho du château de Villandry, près de Tours (voir page 57). Dans ces deux tableaux, le personnage principal n'est pas l'aveugle, sombre et mélancolique chez Herrera, dramatique et noble chez Ribera, mais le *lazarillo* vif, astucieux et filou qui s'entendait recommander par son maître d'être toujours « un peu plus malin que le diable ». De fait, si Herrera le Vieux n'a guère traité d'autres sujets picaresques, Ribera n'a pas reculé devant le démoniaque qui émane de ses philosophes cyniques vêtus de haillons, de ses escrocs et de ses mendiants lettrés. Qu'on songe au *Pied Bot*, ce joyeux luron qui demande toujours l'aumône (Musée du Louvre, voir page 58), dans un latin tout ecclésiastique *(Da mihi elemosinam propter amorem Dei)*, ou au *Mendiant napolitain* (1640) de la collection Derby de Londres (voir page 54), avec son écriteau où il supplie le passant de songer à sa vieillesse et au méchant pavé des rues de Naples *(V° señor mio, compatisca la vecciaya e le cative estrade)*... Une autre toile de Ribera est, elle aussi, spécifiquement picaresque: sa jeune *Gitane* joueuse de tambour, de la collection Drey de Londres.

▲ *B. E. Murillo:* Les Mangeurs de fruits. *145×105 cm. Pinacothèque de Munich.*

José de Ribera : Le Mendiant napolitain. *Londres, collection Derby.* ▶



Page ci-contre

Juan Bautista Martinez del Mazo: Le Déjeuner à la campagne. *43×53 centimètres. Dusseldorf, Musée des Beaux-Arts.*



Après Ribera, le grand peintre picaresque du siècle n'est autre que le sévillan Diego Velázquez. Il faut dire qu'entre la naissance de Velázquez et son installation à la Cour, s'étend précisément une période au cours de laquelle quelques-uns des romans picaresques les plus importants sont sortis des presses espagnoles: c'est, en 1599, la première partie du *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, en 1605 *La Pícara Justina* de Francisco López de Úbeda, en 1612 *La Fille de Célestine, ou l'ingénieuse Hélène* de Jerónimo de Salas Barbadillo et, en 1618, *l'Ecuyer Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. En réalité, rien ne prouve que le jeune Velázquez ait lu ces livres, et le Velázquez de la maturité était soucieux de lectures beaucoup plus sérieuses, raffinées ou professionnelles. On imaginerait d'ailleurs mal que le grand artiste ait eu besoin de ces modèles littéraires pour remarquer la vie picaresque du temps. Car les personnages de ces romans étaient là, tout près de lui, à Séville, dans les rues fourmillant de héros bigarrés, dans les tavernes populaires, dans le quartier de Santa Cruz, sur les marches de la cathédrale et sur les rives du Guadalquivir. Partout abondaient les *pícaros*, les piliers de tripot, les ivrognes, les mulâtres, les nègres, les truands de tout poil. Cette Séville du Siècle d'Or était, plus que Naples même, la véritable capitale de l'Europe picaresque. Guzmán de Alfarache était sévillan, sévillane aussi la belle Rufine, l'héroïne de *La Fouine de Séville* de Castillo Solórzano, sévillans encore tous ces bretteurs qui parcouraient l'Europe en tous sens, de Naples à Vienne et d'Anvers à Milan. Et c'est à Séville que Velázquez choisit son homme de confiance, celui qui sera son modèle et son disciple: l'élégant mulâtre Juan de Pareja. Les boutades et les exploits de la Séville picaresque inspirent simultanément peintres et écrivains et il n'y a rien d'étonnant à ce que certains des premiers tableaux du jeune Velázquez



suggèrent d'étroites correspondances avec certaines pages de tel ou tel roman. Une des premières aventures de Guzmán de Alfarache, dans laquelle « la drôlesse de l'auberge » sert au garçon « une omelette qu'on ferait mieux d'appeler un emplâtre », peut évoquer *La Vieille faisant frire des œufs*, l'une des plus somptueuses des œuvres de jeunesse du peintre, aujourd'hui à la National Gallery d'Edimbourg (voir p. 60). Une autre toile de cette époque, *Le Petit Déjeuner*, dans ses versions de Léningrad, de Budapest (voir page 53) et de la collection Wellington de Londres, rappelle de façon frappante les collations prises par nos *pícaros* dans leurs tavernes, comme celle où Marcos de Obregón, « le polisson et les deux étudiants » mangent et boivent tout l'argent reçu d'un trousseau mis en gage. *Le Porteur d'Eau de Séville* (Coll. Wellington) était un personnage également bien connu du petit peuple sévillan. On en retrouve le portrait littéraire dans un roman postérieur au tableau de Velázquez. *L'Estebanillo González*, de 1646, parlera d'un porteur d'eau qui, à en juger par la forme de sa barbe, devait être « un lettré »...

Quand Velázquez se rend à Madrid et obtient, auprès du roi, le poste le plus élevé auquel son art lui permettait de prétendre, il ne renonce pas à son inclination pour la gent picaresque. Il

B. E. Murillo : L'Enfant Prodigue chassé par les courtisanes. *102 × 128 cm Blessington, collection Sir Alfred Beit*

F. de Herrera : L'Aveugle et son guide *Musée de Salzbourg, collection Czernin*

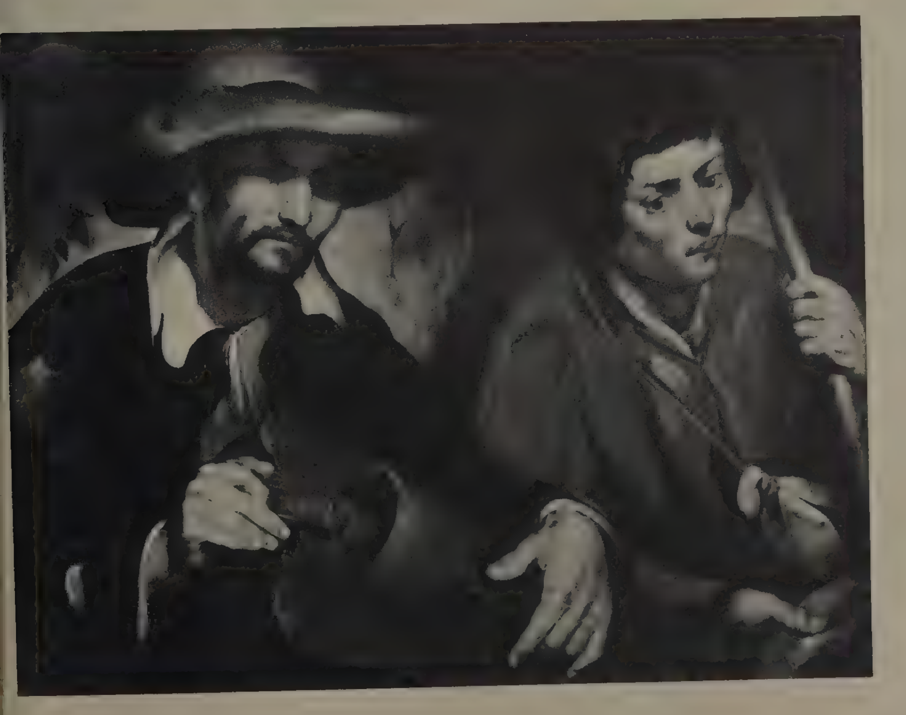
Page ci-contre, en haut

José de Ribera : Vieillard aveugl avec un enfant. *Oberlin, Allen Museum*

rde à ses côtés le mulâtre Pareja et mmortalise par l'extraordinaire portait de 1650. Il s'intéresse même au caresque le plus caractéristique, et s prétendus *Esope* et *Menippe* sont es prototypes magnifiques du bas onde madrilène, de ce « milieu » que ous ont décrit dans le détail les *Avisos* e Pellicer et les « Lettres » des Jésuites. vec les années, la Séville picaresque vait perdu sa prééminence et la pègre e Madrid comptait, sous le règne de hilippe IV, un nombre de plus en plus npressionnant de truands, de ruffians et e femmes de mauvaise vie. En 1626, araît *L'Histoire de la Vie du Rabatteur ommé Don Pablos, tableau exemplaire e vagabonds et de misérables*, savoureux oman picaresque dans lequel le génie le Francisco de Quevedo, ami, admiraeur et héraut de Velázquez, donne de ette pègre une vision encore plus iguë, encore plus dépouillée, que celles que nous gardions des romans andaous. Un peu plus tard, Quevedo ira lus loin encore avec les sarcasmes de ses *Songes*, sortes de moralités médiévaes assaisonnées des types les plus surprenants du répertoire picaresque. Le personnage du rabatteur *(el Buscón)*, un certain Pabillos dont le nom coïncide avec celui d'un bouffon de Velázquez, se présente, comme le *Lazarillo*, comme Marcos de Obregón, comme Guzmanillo de Alfarache, sous les traits d'un garçon trop astucieux que l'expérience et le milieu convertissent en un joyeux cynique. Au début de leur picaresque carrière, ces malandrins ne sont encore



que des valets ou des garçons de courses, à l'image de celui qui fait son marché dans le caractéristique *Commerce d'Oiseaux* d'Alejandro de Loarte (voir page 52). On commence par faire danser l'anse du panier. Puis l'on passe des larcins aux délits graves, et l'on se trouve vite jeté dans l'aventure européenne, jusqu'aux Flandres ou au Milanais...



Puis Velázquez, de plus en plus absorbé par ses fonctions royales et des préoccupations esthétiques, cesse de s'intéresser à ces bas-fonds. Mais son gendre et disciple Juan Bautista Martínez del Mazo continue à parsemer ses toiles de groupes picaresques discrètement caractérisés. Les groupes de circonstance qui apparaissent dans sa *Vue de Saragosse* pourraient illustrer plusieurs pages de ce roman dans lequel coquins, oisifs, étudiants et bretteurs vont rencontrer, au bord même du fleuve, quelques nymphes de petite vertu. Ceux qui s'amusent et font bombance dans le *Déjeuner à la campagne* du Musée de Düsseldorf (voir p. 55. On a pu l'admirer à l'exposition *Velázquez y lo Velásqueño*) sont, en fait, sous l'aspect de pacifiques bourgeois, d'authentiques personnages picaresques auxquels vont bientôt s'unir demoiselles et maquerelles. On y boit copieusement, et comme le picaresque suppose un cœur magnifique et généreux, on dispense largement l'aumône au vieillard misérable qui implore humblement la joyeuse compagnie. Le genre



◄ *José de Ribera:* Le Pied bot. *164×92 centimètres. Paris, Musée du Louvre.*

B. E. Murillo: Les Femmes à la fenêtre. *125×103,5 cm. Washington, Nat. Gallery.*

tente aussi un autre disciple de Velázquez: Antonio Puga, l'auteur du *Rémouleur* de l'Ermitage de Léningrad. Mais les personnages simples, modestes et tristement désœuvrés de Puga n'appartiennent déjà plus à la même tradition.

Il a déjà été question de l'*Estebanillo González*: cette œuvre tardive (1646) est sans doute la plus bouffonne, la plus cynique, la plus cosmopolite, la plus débridée et la plus variée de toute la série. C'est sur elle, et sur la *Vie de Don Gregorio Guadaña*, que va se refermer le cycle ouvert, un siècle et demi plus tôt, par *La Célestine*. Cette dernière est d'ailleurs restée la plus féconde des œuvres de ce type et son héroïne en est le personnage le plus saillant et le plus imité. En dehors même des contrefaçons pures et simples et des fausses « suites » proposées aux amours de Calixte et de Mélibée, d'autres « célestines » ne cesseront d'apparaître dans la longue série des ouvrages du même genre, d'y faciliter les amours coupables, d'y réduire les pudeurs et d'y appâter les galants. Mais le mérite d'immortaliser la Célestine devait revenir à l'un des plus glorieux artistes du siècle: à Bartolomé Esteban Murillo.

C'est à tort qu'on considère généralement Murillo comme un peintre essentiellement religieux. Ses sujets sacrés, ses versions nombreuses de l'Immaculée Conception ont largement contribué à sa gloire, mais ce qu'il a laissé de meilleur reste imprégné d'inspiration populaire. N'oublions pas qu'il était, comme Velázquez, sévillan et qu'il a vécu, comme lui, à une époque où la production des livres picaresques était plus abondante que jamais, où les prouesses de la Célestine et du Lazarillo étaient présentes à toutes les mémoires et où Séville et Madrid, dans la vie de tous les jours comme dans la littérature, regorgeaient d'ingénieuses Hélène, d'aventureuses Justine et de rusées Rufine. Doux peintre des Immaculées, Murillo s'est aussi fait le chroniqueur de ces demoiselles d'un autre monde. Son magnifique tableau de la National Gallery de Washington, généralement connu sous le titre des *Galiciennes à la Fenêtre* (cet épithète de galiciennes se rapporte moins à l'origine géographique qu'à la condition de servantes, très souvent venues de Galice), est autre chose que la simple image de quelques filles souriantes (voir page 59). Le rire à demi caché de l'une d'elles laisse clairement entendre qu'il s'agit d'une maison de rendez-vous. Et l'on peut imaginer cette scène comme le début d'une histoire qui finira mal: sur la toile d'un de ses disciples, à l'Ermitage de Léningrad, on peut voir la Célestine et sa pupille emprisonnées, pour on ne sait trop quelle friponnerie.

Dans d'autres œuvres de Murillo, des tranches de vie picaresque sont même incluses dans des sujets originellement bibliques. On peut admirer deux toiles significatives à cet égard dans la collection de Sir Alfred Beit, à Londres, qui renferme la très belle série de l'Enfant Prodigue dont les ébauches sont au Prado: celle qui nous décrit la vie de plaisir et de dissipation du



jeune homme et celle où, déjà ruiné, il est jeté à la rue par un groupe de courtisanes furieuses (voir page 56). La seconde, notamment, pourrait illustrer bien des pages des romans et nouvelles cités. Et dans ces portraits d'enfants si délicatement composés par Murillo — et maintenant éparpillés dans le monde entier —, combien de gamins ne semblent-ils pas prêts à s'initier au genre de vie picaresque ! On pense aux *Enfants mangeant des fruits* (voir page 54), aux *Enfants comptant de l'argent*, à *La Vieille épouillant un enfant* et aux *Enfants jouant aux dés* de la Pinacothèque de Munich, à la *Fleuriste*, aux *Petits Campagnards* et au *Pauvre Nègre* du Collège de Dulwich, à Londres, à *La Vieille et le Petit Garçon* de la collection Wellington. Sans doute ces huit toiles gracieuses, expressives et vivantes n'appartiennent-elles pas exactement au genre picaresque; elles nous montrent pourtant les conditions difficiles dans lesquelles se développait cette enfance, trop souvent promise à une existence aventureuse et dissolue. Le *Jeune Mendiant* du Louvre nous donne, lui aussi, une image émue de cette enfance délaissée.

On en perçoit encore comme un reflet dans l'œuvre de Pedro Núnez de Villavicencio, auteur des *Enfants jouant* du Prado, des *Enfants mangeant des moules* du Louvre et des *Garçons jouant aux dés* de l'Ermitage de Léningrad. Cette série semble mettre fin, d'un seul coup, à la présence du picaresque dans la peinture espagnole. Núnez de Villavicencio meurt d'ailleurs en 1700, au moment même où la dynastie des Bourbon apporte à l'Espagne un style artistique nouveau. Le picaresque pictural aura donc doublé le picaresque littéraire durant le seul XVIIe siècle. Il s'évanouit en même temps que le Siècle d'Or, dès que la perte dès Flandres et de Naples réduit à jamais le champ des aventures qui l'entretenaient. Il n'est plus alors, dans la vie, que vol, outrage ou mendicité: sa grâce et son génie se sont enfuis.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez *La Célestine*, le *Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, *Marcos de Obregón*, *Estebanillo González*, les œuvres citées de Quevedo, etc., etc...., c'est-à-dire tout ce qui correspond, en littérature, à la peinture espagnole du XVIIe siècle.



Velázquez: Vieille faisant frire des œufs. ►
98×116. Edimbourg, National Gallery.



Max E

Dans l'imagerie populaire, l'atelier du sculpteur est une sorte d'antre cyclopéen, de géhenne, où halète un Titan aux prises avec la matière: échelles, blocs de pierre, Carrare; ciseaux, muscles et marteaux mènent un train d'enfer pour donner forme à de grandes images douloureuses. Ou bien voici l'argile pétrie par des mains passionnées, des gravats héroïques, le désordre et la poussière du génie. Ou bien encore, et en termes plus modernes, quelque petit Vulcain moustachu, tord, martèle et soude de terribles ferrailles hérissées de boulons, de clous et de pals. L'atelier de Max Ernst à Huismes est une petite pièce claire qui s'ouvre d'un côté sur un verger, de l'autre sur une cour fleurie, une haie de chèvrefeuille, une tonnelle où l'on goûtera tout à l'heure d'un vin blanc de Chinon qui est à quelques kilomètres de là, comme La Devinière où naquit Rabelais. Tout est blanc dans l'atelier, paisible et singulier à la fois: sur la table, sur les étagères, des éléments de plâtre qui prennent ici et là la forme d'un oiseau, d'un diablotin ailé. On pense aux figures d'un jeu et l'on dirait que

En haut, « Jeune Homme au cœur battant ». Bronze. 1944. H.: 65 cm.

En bas, « Le Roi jouant avec la Reine ». 1944. Bronze. H.: 87 cm.

Max Ernst devant la statue de Jeanne d'Arc, à Chinon. Photographie Henri Cartier-Bresson. ▼



ast, sculpteur

par André Ferrier





◄ « Moonmad ». 1944. Bronze. H.: 90 cm.

Page ci-contre, à gauche

« Oiseau-Tête » (connu aussi sous le nom de « Femme-Oiseau »). 1934. Bronze. H.: 52 cm.

Page ci-contre, à droite

Un des granits, trouvés et gravés à Maloja en 1934, et qui se trouvent actuellement dans le jardin de Max Ernst à Huismes.

« Dans les rues d'Athènes ». 1960. Plâtre. H. 75 cm.
▼



c'est presque insensiblement et sans effort que les personnages et les objets se sont insinués dans une matière ductile qui permet à l'imagination d'assembler librement ses rêves et ses caprices.

On sait quel parti Max Ernst a tiré, dans son œuvre de peintre du hasard, de la sollicitation de l'objet, des images nées de la matière et des correspondances qu'elle suggère à nos obsessions. Collages, empreintes, frottages lui ont permis de « trouver un équivalent plastique de l'écriture automatique », et de « restreindre toujours davantage sa propre participation active au devenir du tableau ». « C'est en spectateur — écrit-il dans *Au-delà de la peinture* — que l'auteur assiste, indifférent ou passionné, à la naissance de son œuvre et observe les phases de son développement... Nageur aveugle, je me suis fait voyant. J'ai vu. Et je me suis surpris amoureux de ce que je voyais, voulant m'identifier avec lui. » Mais en sculpture, si agile que soit la main et prompte l'imagination à interpréter le moindre signe, on ne voit pas très bien ce qui pourrait être l'équivalent de l'écriture automatique, et Max Ernst a longuement cherché un moyen d'exprimer directement les formes dans l'espace sans se soumettre aux procédés traditionnels de la taille directe ou du modelage.

Ses premières expériences de sculpteur datent de l'époque dada: il construisit alors quantité de machines, certaines déjà mobiles, d'assemblages d'objets hétéroclites organisés en mécanismes saugrenus qui ont presque tous disparu aujourd'hui, mais que nous pouvons imaginer par certains tableaux et certains dessins des années 1920. Ainsi la *Petite machine construite par Minimax Dadamax en personne* ou ce dessin de 1919, *C'est le chapeau qui fait l'homme*, qui nous rappelle une des plus amusantes tentatives de sculpteur de Max Ernst: il travaillait alors dans une fabrique de chapeaux, et les formes sur lesquelles on apprête le feutre lui plurent tellement qu'il composa avec elles des sortes de trophées burlesques qui amu-





erent beaucoup ses amis mais l'obligèrent à changer d'orientation professionnelle. Nous connaissons également par une hotographie un *Objet Dad'art* de 1919-20, sorte de pèse-ettres inutilisable, échafaudage de roues, de ficelles et de ls métalliques, défi à la sculpture et véritable objet de précur-eur. Tout cela, qui fait penser aux « ready-made » de Marcel Duchamp et surtout aux montages de Kurt Schwitters dont Max Ernst fit la connaissance en 1920, correspondait à peu rès au procédé du collage que l'artiste pratiquait à la même poque dans ses tableaux et permettait de partir par de nou-eaux moyens « à la conquête de l'irrationnel ». Entre 1920 t 1930, Max Ernst réalisa de nombreux objets à trois dimen-ions composés des éléments les plus divers et les moins « no-les », assemblés dans un ordre abstrait, avec parfois certains ouvenirs du cubisme et une agressivité dans la bizarrerie et 'humour dont les deux *Fruit d'une longue expérience* de 1919 ont un remarquable exemple. La plupart de ces objets ont lisparu ou ont été détruits, mais ceux qui nous sont parvenus ious permettent de comprendre que la sculpture contempo-aine est elle aussi à certains égards le « fruit » tardif de ces expériences » d'un jour, même si, sur le plan de la légèreté t de l'esprit, l'héritage lui a été très partiellement transmis. Le refus de la littérature et de toute signification est si net à cette époque chez Max Ernst que « l'objet trouvé » se limite parfois à sa plus simple expression: ainsi ce caillou rond qu'il expose en 1927 posé sur un tabouret de velours. On le sent néanmoins constamment attiré par le relief: quelques-unes de ses œuvres sont d'ailleurs de véritables reliefs comme l'*Europe après la pluie*, l'admirable *Dadaville* exécuté en liège; et il ntroduit dans certaines de ses toiles (*Les Colombes* de 1927, *La Mer* de 1928, *La Figure humaine* de 1931) des éléments en bois et en plâtre peint. Le bouton, la manette, la petite barrière de bois que Max Ernst a fixés à la surface d'un de ses tableaux les plus célèbres (*Deux enfants sont menacés par un rossignol*, de 1924) manifestent le besoin d'exprimer et d'éveiller des sensations tactiles, en même temps qu'ils révèlent le pouvoir poétique que contiennent les objets les plus ordinaires lorsqu'ils sont détournés de leur fonction. De toute manière la présence des objets dans certains tableaux, certains collages de 1920-1930, est si intense que, reproduits, ils donnent presque l'impression d'être sculptés et qu'ils devaient bien un jour ou l'autre sortir de la toile et rejoindre l'espace.

Un jour en effet l'objet trouvé fut de si belle taille et de telle fascination qu'il devait vaincre les scrupules et les hésitations de l'artiste. Ce fut au cours d'un été qu'il passa en Suisse chez Giacometti en 1934. « Alberto Giacometti et moi sommes atteints de fièvre sculpturale, écrit-il alors (Lettre à C. Giedion-Welcker). Nous travaillons sur des blocs de granit, grands et petits, qui proviennent de la moraine du glacier de Forn. Merveilleusement polis par le temps, le gel et l'air, ils sont en eux-mêmes d'une fantastique beauté. Aucun être humain ne pourrait parvenir à de tels résultats. Pourquoi ne pas laisser le travail préparatoire aux éléments et ne pas nous limiter à griffonner les ruines de notre propre mystère? » Max Ernst incise dans la pierre les contours d'êtres fabuleux et d'oiseaux semblables à ceux de ses forêts; l'une de ces sculptures, la plus belle peut-être, représente une tête posée sur une colonne de granit: on pense à Brancusi, mais cette forme élémentaire et parfaite que celui-ci découvre au terme d'un long effort a été presque entièrement donnée. Il a suffi d'une pichenette (assez vigoureuse dans ce cas, étant donné la résistance du matériau) pour que le caillou devienne sculpture et je suppose que Max Ernst a pensé quelquefois avec amusement aux haches de Brancusi et à ses formidables efforts musculaires. Quelle fatigue inutile pour arriver à l'élémentaire, alors qu'on peut en partir! Le petit caillou avec lequel Max Ernst modèle les yeux de certains de ses personnages en dit autant pour lui sur « le commencement du monde » qu'un



bloc de marbre indéfiniment poli. « Laisser le travail préparatoire aux éléments », ou au hasard ou aux objets qui nous entourent, voici le principe auquel l'artiste sera toujours fidèle. Le sculpteur ne doit pas exprimer une image ou une idée; partons de l'objet et le sujet viendra plus tard, en s'exprimant d'ailleurs de façon détournée sous la forme de ces titres merveilleusement poétiques et cocasses dont Max Ernst a le secret.

C'est en 1934-35 que Max Ernst exécute ses premières sculptures: *Œdipe*, *La Belle Allemande*, *Gai*, *Les Asperges de la Lune*. Comme Giacometti, il utilise le plâtre, le seul élément qui oppose à l'imagination le minimum d'inutile résistance. Avec une très grande simplicité de moyens, *Œdipe* évoque de la façon la plus saisissante le thème du double: une sorte de personnage à deux têtes, la seconde reposant en porte à faux sur l'une des cornes de la première qui est elle-même décentrée par rapport au socle. L'impression de déséquilibre, d'étrangeté un peu barbare est accentuée par le trou de la bouche, le motif des cornes qui deviendra familier à Max Ernst

l'espèce de crête qui entaille le sommet du personnage et raît symboliser la folie. Et tout cela est obtenu à partir de ıelques petits pots de fleurs posés les uns sur les autres! est un des exemples les plus remarquables de l'ingéniosité l'artiste et de son sens de la métamorphose, mais dans com-en de sculptures les effets les plus étonnants, même d'un oint de vue plastique, ont pour point de départ l'utilisation objets quelconques et parfaitement imprévus. *Gai* tient ontre son flanc une bouteille et la courbe charmante des eux et du nez est celle d'une ficelle enrobée dans le plâtre. *tes-vous Niniche* est fait de deux jougs de bœuf inversés un par rapport à l'autre et posés sur une plaque d'imprimerie, la colonne au relief si curieux sur laquelle repose *Le Génie la Bastille* est une superposition de nasses à prendre les nguilles. Le sommeil sans fin qu'évoquent les yeux de l'*Oiseau te* est obtenu par le moulage d'un petit caillou lui-même poli ar les siècles (et trouvé en Egypte, je crois); *Deux et Deux ont Un* n'était au point de départ qu'une mesure d'asperges et

l'extrême-gauche, **« Le Génie de la Bastille ». 1960. H.: 313 cm.**

i-contre, **« Le Génie de la Bastille », variante. Bronze. 1960. H.: 40 cm.**



« Asperges de la Lune ». 1935. Plâtre. H.: 165 cm. ►

l'impression de spontanéité, de sensibilité directe que donne la sculpture de Max Ernst (surtout dans les exemplaires en plâtre) n'est pas sans rapport avec cette manière bienveillante de laisser presque les choses se faire devant soi et, sagesse rarement imitée, de demander un peu leur avis aux créatures avant de souffler sur l'argile. Ne plus chercher à libérer la forme par la taille ou le modelage, mais partir d'un élément « trouvé », se laisse guider par la matière et l'objet, quel qu'il soit, assembler, construire, tout cela qui n'est pas très loin des recherches de Picasso et de Gonzalez, n'a pas été non plus sans influence sur la sculpture contemporaine. La seule différence est que Max Ernst ne prend pas ses matériaux dans les poubelles et que, lorsqu'il utilise de vieux éléments d'automobile, il en fait des formes en plâtre ou en ciment, sans chercher à nous persuader des mérites plastiques d'un tuyau d'échappement.

Ce souci d'assembler, de construire des éléments plutôt que de rechercher au point de départ l'unité de la forme, donne à de nombreuses sculptures de Max Ernst un aspect heurté, un rythme saccadé dont il tire de remarquables effets expressifs. Ainsi dans *Moonmad* où l'impression d'égarement est obtenue par le bonnet de fou aux cornes dissymétriques qui coiffe le personnage, et plus encore par l'indépendance réciproque des deux parties (tête et torse, bassin et jambes) qui le composent

L'œuvre sculpté de Max Ernst

Date	Lieu de création	Titre	Matériau	Dimension	Tirage	Collection
1913	*Bruhl*	Les Amoureux	*Bois de tilleul*	*39 cm.*	*1 ex.*	*Arp*
1919	*Cologne*	Fruit d'une longue expérience	*Relief bois peint*	*45×38 cm.*	*1 ex.*	*Roland Penrose*
1919	*Cologne*	Fruit d'une longue expérience	*Relief bois peint*		*1 ex.*	*Coll. particulière*
1919	*Cologne*	Objet Dad'art	*Fer*		*1 ex.*	*Détruit*
1923/24	*Paris*	Dadaville	*Relief liège peint et plâtre*	*65×56 cm.*	*1 ex.*	*Roland Penrose*
1927	*Paris*	Colombes	*Plâtre modelé et peint*	*21×23 cm.*	*12 ex.*	
1930	*Paris*	Objets trouvés			*1 ex.*	*Détruit*
1933	*Paris*	Europe après la pluie	*Relief plâtre et huile s. contrepl.*	*96×160 cm.*	*1 ex.*	*Carola Giedion-Welcker*
1934	*Paris*	Œdipe	*Plâtre-bronze*	*62 cm.*	*6 ex.*	
1934	*Paris*	Œdipe (2e version)	*Plâtre-bronze*	*62 cm.*	*6 ex.*	
1934	*Paris*	Oiseau-tête	*Plâtre-bronze*	*52 cm.*	*6 ex.*	
1934	*Paris*	Tête d'Homme	*Plâtre*	*40 cm.*	*1 ex.*	*Détruit*
1934	*Maloja*	Série de granits retaillés ou peints, jamais précisément inventoriés				
1934/35	*Paris*	La Belle Allemande	*Plâtre-bronze*	*60 cm.*	*6 ex.*	
1935	*Paris*	Gai	*Plâtre-bronze*	*38 cm.*	*9 ex.+3 HC Plus une édition antérieure non reconnue par Max Ernst*	
1935	*Paris*	Chimères	*Plâtre*	*65 cm.*	*1 ex.*	*Détruit*
1935	*Paris*	Asperges de la lune	*Plâtre*	*165 cm.*	*1 ex.*	*Museum of Modern Art, N.Y.*
1935	*Paris*	Objet mobile recommandé aux familles	*Bois*	*78 cm.*	*1 ex.*	*Détruit*
1938/39	*St-Martin d'Ardèche*	Haut-relief sur la maison. 2 sculptures à l'extérieur	*Ciment armé*			
1944	*Great River*	Jeune Femme en forme de fleur	*Plâtre-bronze*	*35 cm.*	*9 ex.*	
1944	*Great River*	Jeune Homme au cœur battant	*Acajou-bronze*	*65 cm.*	*6 ex.*	
1944	*Great River*	Le Roi jouant avec la Reine	*Plâtre-bronze*	*87 cm.*	*6 ex.*	
1944	*Great River*	Moonmad	*Acajou-bronze*	*90 cm.*	*6 ex.*	
1944	*Great River*	Un Ami empressé	*Plâtre-bronze*	*67 cm.*	*9 ex.*	
1944	*Great River*	Table mise	*Plâtre-bronze*	*55 cm.*	*9 ex.*	
1944	*Great River*	Figures d'échec	*Bois tourné*		*8 jeux*	
1944	*Great River*	Tortue	*Plâtre*	*27 cm.*	*1 ex.*	*Coll. part., N.Y.*
1944	*Great River*	Femme assise	*Plâtre*	*70 cm.*	*1 ex.*	*Détruit*
1944	*Great River*	Jeune Femme en forme de lune	*Plâtre*	*58 cm.*	*1 ex.*	*Détruit*
1948	*Great River*	Femme debout	*Plâtre*	*190 cm.*	*1 ex.*	*Détruit*
1948	*Sedona*	Capricorn	*Ciment*		*1 ex.*	*Sedona*
1948	*Sedona*	Frise en bas-relief sur les murs extérieurs de la maison	*Ciment*			
1950	*Paris*	La Parisienne	*Plâtre-bronze*	*70 cm.*	*9 ex.+3 HC*	
1955	*Huismes*	Deux et Deux font Un	*Bois-bronze*	*30 cm.*	*9 ex. peints, tous différents*	
1955/56	*Huismes*	Etes-vous Niniche	*Bronze*	*56 cm.*	*9 ex.*	
1959	*Huismes*	Fille et Mère	*Plâtre-bronze*	*39 cm.*	*6 ex.*	
1959	*Huismes*	Dream Rose	*Plâtre-bronze*	*32 cm.*	*6 ex.*	
1959	*Huismes*	Bosse de Nage	*Plâtre-bronze*	*61 cm.*	*6 ex.*	
1959	*Huismes*	6 masques fondus en or fin ou argent tous tirés en 1 ex. dont les dimensions varient de 4 à 30 cm.				
1960	*Huismes*	La Tourangelle (Trophée)	*Plâtre*	*26 cm.*	*3 ex. en laiton, «trophée» du Festival du Court métrage 8 ex. en bronze*	
1960	*Huismes*	Un Chinois égaré	*Plâtre-bronze*	*99 cm.*	*3 ex.*	
1960	*Huismes*	Dans les Rues d'Athènes	*Plâtre-bronze*	*75 cm.*	*6 ex.*	
1960	*Huismes*	Le Génie de la Bastille	*Plâtre-bronze*	*313 cm.*	*3 ex.*	
1960	*Huismes*	Le Génie de la Bastille, variante	*Plâtre-bronze*	*40 cm.*	*3 ex.*	
1960/61	*Huismes*	Homme	*Plâtre-argent*	*28 cm.*	*1 ex.*	
1960/61	*Huismes*	Femme	*Plâtre-argent*	*29 cm.*	*1 ex.*	
1961	*Huismes*	L'Imbécile	*Plâtre-bronze*	*70 cm.*	*3 ex.*	
1961	*Huismes*	Ames-Sœurs	*Plâtre-bronze*	*93 cm.*	*5 ex.*	
1961	*Huismes*	Sous les Ponts de Paris	*Plâtre-bronze*	*149 cm.*	*3 ex.*	
1961	*Huismes*	Apaisement	*Plâtre-bronze*	*68 cm.*	*5 ex.*	
1961	*Huismes*	8 masques				

s'imbriquent brutalement l'une dans l'autre. *Boule de Neige*, ...i doivent leur amusante incongruité au fait que les divers ...ments du personnage sont réduits à un ensemble de formes ...entiques et juxtaposées avec un minimum de transition, ...mme dans certains dessins d'enfants. A cela s'ajoute un ...ident souci de la simplification des formes: rectangles, ...conférences, cylindres; les yeux sont des sphères, la bouche ... trou circulaire, les jambes forment un arc puissant et pesant ...i donne au personnage une stabilité d'autant plus impres...nnante que le point de vue adopté est en général résolument ...ontal et que le mouvement s'exprime comme une poussée ...nue de l'intérieur. D'où cette impression de densité, de ...hémence que donnent les sculptures de Max Ernst, malgré ...ndifférence apparente de l'artiste à l'expression du mouve...ent et l'absence totale d'élément sentimental: l'*Ami empressé* ...avance vers nous sous la forme d'une succession de rectangles ...tionnés par le levier horizontal du cou qui propulsent litté...lement vers le spectateur le cri de sa bouche béante: *Le ...énie de la Bastille* aux ailes puissantes et au visage impassible ... Horus semble trépigner au sommet de la colonne sur laquelle ... pèse de tout le poids des éléments identiques assemblés ... ordre alterné qui le composent.

Les *Asperges de la Lune*, aujourd'hui au Musée d'Art Moderne ...e New York, ont longtemps dressé sur la terrasse de l'atelier ...e Max Ernst à Paris, leurs curieuses antennes déséquilibrées ... surmontées de têtes minuscules et hagardes. Liées à un ...aysage de toits, de cheminées et de tours, elles sont comme ...expression même du ciel nocturne d'une grande ville. Les sculp...ures dont Max Ernst décora en 1938 sa maison de St-Martin ...'Ardèche sont elles aussi une sorte « de point de condensation ...u paysage environnant » (Marcel Jean, Histoire de la peinture ...urréaliste): sécheresse et violence ont fait naître là tout un ...euple de monstres hurlants, de sirènes fourchues, d'oiseaux ...ruels et de femmes à chevelure de serpents, qui appartiennent ... l'aspect le plus convulsif de l'inspiration de l'artiste et ne ...ont pas non plus sans rapport avec l'atmosphère des années ...ui précédèrent la guerre. Et c'est dans la solitude inhumaine ...e l'Arizona, où il s'installa en 1946, que Max Ernst a réalisé ...ne des plus impressionnantes et la plus monumentale de ...es sculptures: *Le Capricorne*, la plus barbare aussi et la plus « africaine ».

L'Afrique? Oui, bien sûr, on pense souvent à elle en voyant ...es sculptures de Max Ernst, et, récemment (à la Galerie du ...Pont des Arts, l'été dernier), ces masques, ces bijoux en argent ...et en or dont l'élégante bizarrerie était relevée de tant d'allu...sions exotiques ou archaïques. Peu d'artistes au XXe siècle ...se sont inspirés avec autant d'intelligence et de bonheur des ...arts primitifs, s'attachant moins à l'imitation des formes qu'à ...la compréhension des principes, d'autant plus que ces accents ...barbares vont dans le sens d'un expressionisme foncier. Le Mino...taure et de plus cruelles idoles rôdent derrière *Le Roi jouant avec la Reine*. Mais si ce groupe exerce sur nous un tel pouvoir de fascination, c'est aussi que l'espace défini par la table d'échec, le geste détourné du Roi, la géométrie anguleuse et véhémente du personnage ne sont pas d'un autre temps que le nôtre. Créateur de fétiches, également à l'aise dans l'humour, l'élégance et l'étrangeté, Max Ernst a interprété en termes d'une intense et très personnelle modernité les songes d'hier et de toujours.

Si vous voulez en savoir davantage

Allez voir l'exposition de L'Œuvre sculpté de Max Ernst, *ouverte jusqu'au 31 décembre à la Galerie du Point Cardinal. Vous pouvez lire également l'ouvrage consacré à* Mar Ernst *par Patrick Waldberg (J. J. Pauvert, 1960).*

« La Tourangelle ». 1960. Bronze. H.: 26 cm.



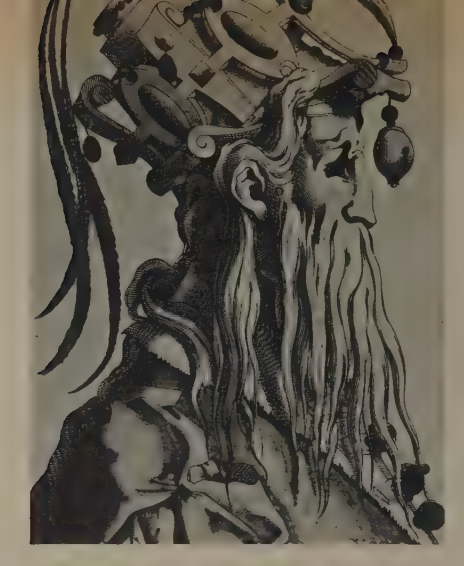
Miroir portugais *en bois doré et peint. Fin du XVIIe-début du XVIIIe siècle*
Y. C. Bazin, *8 rue Saint-Julien-le-Pauvre, Paris.*

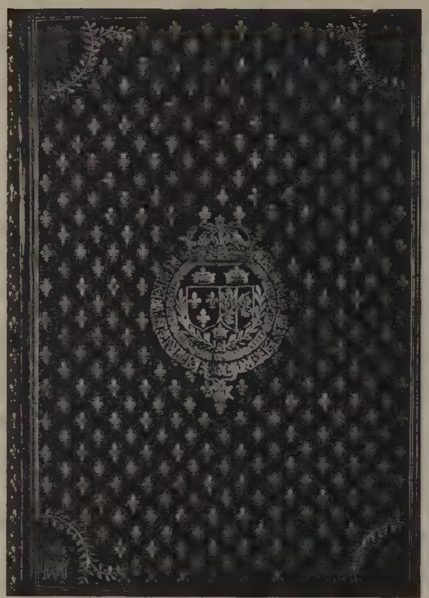


Ces deux bustes d'empereurs *romains en terre cuite, de la fin du XVIIIe siècle, font partie d'une série représentant les Douze Césars. Ils ont été exécutés probablement en Angleterre, où le «retour à l'antique» détermina, spécialement en sculpture, un intéressant renouveau.*
Hagnauer, *10 rue de Seine, Paris.*


objets
beaux
et curieux
sur le marché

Le Rosso : Masques et coiffures d'hommes et de femmes pour des Ballets, *gravés par René Boyvin. Suite très rare composée de 24 figures et imaginée pour les ballets de la cour de Fontainebleau. Les gravures sont coloriées et rehaussées d'or par Boyvin. Cette pièce exceptionnelle est l'exemplaire offert à Henri III et relié pour lui par Clovis Eve.* Lardanchet, *100 Fg St-Honoré, Paris.*





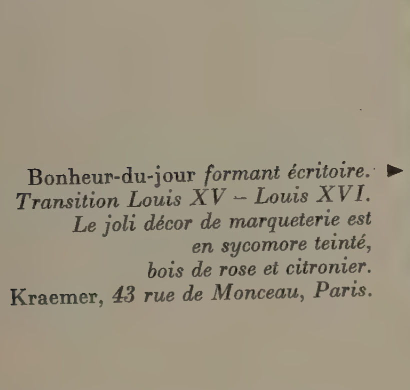
Pendule *avec thermomètre d'époque Louis XVI, en bois doré. Le cadran est signé de Dorgueil, à Toulouse. Le thermomètre, « approuvé par l'Académie » est de Conty.* Kugel, *20 rue Amélie, Paris.*

Fr. Francken le jeune : Un cabinet d'ar teur. *1626. Bois. 90×120 cm. Un au exemplaire, non daté, est conservé au Pr sous le titre « Les Sciences et les Art* R. Finck, *62 Bd de Waterloo. Bruxel*





n grondant contre un chat
d sa patte vers un tas de gibier ».
insi qu'est décrit
eau de Desportes,
t daté de 1724,
les œuvres commandées
ntre par le duc d'Antin
on château de Petit-Bourg.
109 Faubourg Saint-Honoré.



Bonheur-du-jour *formant écritoire.* ►
Transition Louis XV – Louis XVI.
Le joli décor de marqueterie est
en sycomore teinté,
bois de rose et citronier.
Kraemer, *43 rue de Monceau, Paris.*



◄ Coffre de carosse *d'époque Louis XIII*
en cuir clouté de cuivre. La serrure
est ornée de deux « Mélusines » avec leur
miroir, supportant une couronne.
Jansen, *9 rue Royale, Paris.*

Secrétaire d'époque Louis XIII. *Un remarquable décor d'écaille rouge avec incrustations d'os revêt l'intérieur et l'extérieur du meuble.* Bresset, *6, Quai Voltaire, Paris.*

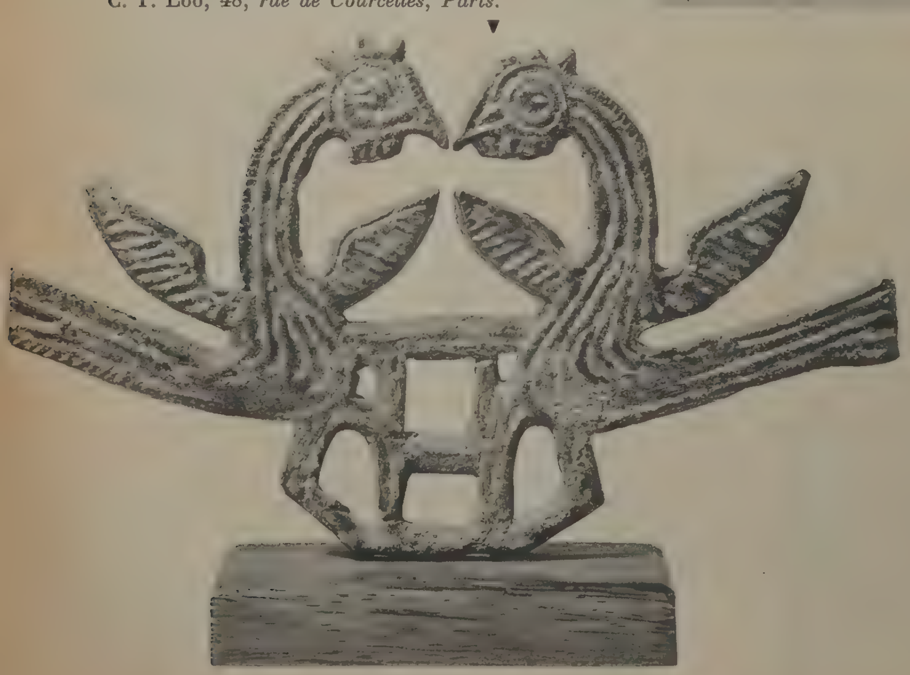
▼





Oiseaux affrontés. *Le style et le motif de ce petit bronze chinois d'époque Han (206 av. J.C.-220 ap. J.C.) trahissent une influence persane. Un exemplaire analogue est conservé au Musée Guimet. Haut.: 9,5 cm.* C. T. Loo, *48, rue de Courcelles, Paris.*

▼



▲

Les Epîtres et les Evangiles en français *selon l'ordonnance du missel de Paris. Précieux manuscrit sur vélin, de la « Librairie de Charles V », orné de vingt dessins rehaussés de couleur d'une facture très originale. Fin du XIVe siècle. Il donne la traduction exécutée par Jean de Vignay, religieux hospitalier de Saint-Jacques du Haut-Pas, pour Jeanne de Bourgogne, femme de Philippe IV de Valois.* Librairie Salet, *5, quai Voltaire, Paris.*

Ce bas-relief *en marbre d'époque Louis XVI a dû faire partie d'un ensemble sculpté où l'enfant couronné d'épis et caressant un agneau représentait sans doute une allégorie de la terre ou de la nature. 105×47 cm.*
J. M. Béaly, *169, Bd St-Germain, Paris.*
▼





▲
Pendule d'époque Louis XV, *en bronze doré et porcelaine de Saxe. L'enchevêtrement des tiges fleuries, l'âne qui brait et la scène de chasse au premier plan composent un décor animé autour du cadran, signé de Gudin*
Diette, *7, rue Saint-Anastase, Paris.*

Le Christ au tombeau. *Cette petite prédelle à fond d'or est l'œuvre de l'un des meilleurs disciples de Vitale da Bologna, Simone dei Crocifissi (1333-1399). 19×71 cm.*
Pardo, *160, Boulevard Haussmann, Paris.*
▼



Livres sur l'art

LES PICASSO DE PICASSO
par David Douglas Duncan

La collection personnelle de P. Picasso, cinq cent trente-deux œuvres de lui, choisies et mises de côté par lui, plusieurs dizaines de tableaux inconnus, un éblouissant reportage photographique de David Douglas Duncan, l'auteur de l'extraordinaire Petit Monde de Pablo Picasso, *des réflexions souvent fort intéressantes de l'artiste remis en présence de ses œuvres passées, un ouvrage superbement présenté et édité. Oui,* Les Picasso de Picasso *de David Douglas Duncan, c'est bien tout cela. D'où vient donc alors la déception que l'on ressent en feuilletant l'ouvrage et qui ne s'estompe pas complètement par la suite? En ce qui me concerne — mais suis-je le seul dans ce cas? — ma déception provient de ce que, plus ou moins consciemment, j'attendais un « Picasso vu par Picasso », autrement dit une sorte de jugement de l'artiste par lui-même, le coup d'œil lucide et serein d'un grand peintre arrivé au sommet de sa carrière et s'arrêtant un moment pour contempler le chemin parcouru, et cela à l'aide d'une sélection des œuvres qu'il considère personnellement comme les plus significatives et historiquement les plus importantes de chacune de ses nombreuses périodes. Ce que j'attendais, en résumé, c'était une manière de collection idéale éclairant l'évolution subie, mettant en relief sa nécessité et sa profonde logique malgré l'instabilité apparente de l'homme. Force m'est de reconnaître qu'il y avait là quelque naïveté de ma part, encore que le texte d'annonce de l'éditeur ait semblé justifier mon espoir : « La réunion en un volume des tableaux de Picasso, constituant la collection particulière de l'artiste, fera date dans l'histoire de l'art. Dans ce livre le public verra pour la première fois la reproduction en couleur de cent deux des œuvres les plus belles et les plus marquantes de la longue carrière du peintre. Ces tableaux, déjà légendaires avant d'avoir été vus... etc. »*

Il s'agit en fait, semble-t-il, de toiles mises de côté au fil des ans, sans nulle arrière-pensée de classement ou de choix raisonné, sans idée directrice apparente, et dont la réunion s'explique beaucoup plus souvent par des motifs affectifs que par le désir de constituer une collection quelconque. Les souvenirs personnels ont de toute évidence joué ici un plus grand rôle que la valeur artistique proprement dite des tableaux retenus. L'ouvrage, en un mot, en dit plus sur la vie privée de Picasso que sur son œuvre. Essais de jeunesse, portraits de famille (son père, ses compagnes, ses enfants), autoportraits, rappel de lieux aimés (Barcelone, Mougins, la Californie) ou d'animaux préférés constituent une sorte d'iconographie biographique du peintre. On ne trouvera presque rien, en revanche, sur certaines des périodes les plus importantes ou au moins les plus connues. Peu de chose de l'époque bleue, rien de l'époque rose, mais surtout très peu d'œuvres cubistes. Si les débuts du cubisme — période improprement dite « nègre » et période cézannienne — sont bien représentées (encore que nous ne fassions aucune découverte véritable), les années 1910-1920 ne sont jalonnées que par quelques très rares compositions dont la plupart relèvent surtout du « croqueton » (hormis la très belle Nature morte à la chaise cannée *de 1912). Rien non plus, ou presque, de ce que l'on pourrait appeler les périodes cubistes postérieures au cubisme, c'est-à-dire celles de 1914-17 et de 1920-24. Les seules nouveautés réelles concernent l'année 1936 et en partie l'année 1937 que nous connaissions moins bien, car si les dix dernières années sont particulièrement fournies en œuvres de premier plan, la plupart de celles-ci nous avaient déjà été présentées à la deuxième exposition de 1954 à la Maison de la Pensée Française (après le retrait des toiles russes) et à l'exposition des « Ménines » à la Galerie Leiris en 1959.*

Le texte de D.D. Duncan n'est pas sans intérêt, encore qu'il reste très conventionnel et entretienne le « mythe Picasso » avec une certaine complaisance. Il est vrai que l'auteur n'est pas un écrivain de profession, mais il semble malgré tout qu'il soit particulièrement peu familiarisé avec l'œuvre de l'artiste. Les commentaires du Minotaure *de 1936 (p. 87) et surtout de la nature morte de 1918 (p. 70) dans laquelle il « voyait » — Dieu sait pourquoi ! — un chien afghan, sont à cet égard très significatifs.*

Les reproductions sont, quant à elles, excellentes et nous ne sommes nullement étonnés d'apprendre qu'une centaine de tableaux ont été photographiés jusqu'à quatre fois. Mais l'une des meilleures parties de l'ouvrage reste l'introduction, sorte de reportage photographique sur la vie du châtelain de Vauvenargues dans lequel D.D. Duncan donne toute la mesure de son talent. Le frontispice montrant Picasso drapé dans une cape noire, l'air méphistophélique, dans un cadre et sous un éclairage à la La Tour, est en soi un petit chef-d'œuvre. Tel quel, s'il déçoit notre attente, ce livre constitue finalement un document important que les spécialistes et les amateurs cultivés ne manqueront point d'acquérir. Guy Habasque.

David Douglas Duncan: *Les Picasso de Picasso*, 271 pages, 103 illustrations en couleur, 532 en noir et blanc. La Bibliothèque des Arts, Paris. 120 NF.

ENTRETIENS
avec Daniel-Henry Kahnweiler

Diffusés à une heure qui en rendait l'écoute difficile, les entretiens radiophoniques entre Daniel-Henry Kahnweiler et Francis Crémieux, qui eurent lieu sur les antennes de la R.T.F. d'avril à juin 1961, n'eurent pas l'audience qu'ils méritaient. Ils sont heureusement publiés in extenso *par Gallimard et constituent, ainsi que le dit lui-même D.-H. Kahnweiler, « une sorte d'ébauche » de ses Mémoires. Variés, vivants, sans aucun dogmatisme ni esprit polémique, ils apportent une foule de détails encore peu connus ou ignorés qui contribuent à répandre une meilleu[re] connaissance de l'histoire de la peintu[re] depuis le début du siècle. Peu de personn[es] en effet, ont suivi d'aussi près et aussi atte[n]tivement que Kahnweiler l'évolution de l'[art] contemporain, celle en particulier du cubis[me] auquel il fut, on le sait, intimement et con[ti]nuellement mêlé, des toutes premières exp[é]riences aux développements les plus récen[ts]. Témoin de première main, il fut en ou[tre] participant et, bien que l'histoire soit fa[ite] avant tout par les artistes eux-mêmes, s[on] rôle aura été néanmoins capital dans [la] découverte, le soutien et la diffusion [du] cubisme.*

Les entretiens commencent par nous donn[er] un certain nombre d'éléments biographiqu[es] souvent intéressants. Nous assistons en par[ti]culier à la formation intellectuelle personne[lle] du jeune homme issu d'un milieu social bi[en] différent du milieu artistique et destiné à u[ne] carrière financière, puis à l'éveil de sa voc[a]tion. Car l'on peut vraiment parler ici [de] vocation étant donné le sens dans lequ[el] celui-ci entendait exercer son métier. [Il] adorait, dit-il, Cézanne, mais il ajou[te] aussitôt : « Quand j'ai voulu être marcha[nd] de tableaux, l'idée ne me serait jamais ven[ue] d'acheter des Cézanne. Il me semblait que ce[la] était une époque passée, pour moi tout [au] moins, et que mon rôle à moi était de batail[ler] pour ceux de mon âge. J'ai connu et défen[du] ceux de mon âge. » (p. 25). Cette réflexi[on] est significative. C'est qu'il ne s'agissait p[as] seulement pour le futur marchand de gagn[er] sa vie en vendant des tableaux, mais de par[ti]ciper activement à une aventure artistique, [de] soutenir les peintres qu'il aimerait (il n'ét[ait] pas alors encore très au courant), ceux q[ui] lui sembleraient les meilleurs, les plus susce[p]tibles d'apporter quelque chose de vraime[nt] nouveau à l'art. La chance du jeune Kah[n]weiler fut évidemment d'entrer peu après [en] relation avec l'un des plus grands génies [de] l'époque et cela au moment même où ce gén[ie] prenait son véritable essor. Le goût, le fla[ir,] le sens historique le plus aiguisé ne suffise[nt] pas si les circonstances ne s'y prêtent p[as] également.

Cette remarque ne diminue du reste en ri[en] le mérite de D.-H. Kahnweiler. Ce qui [au] contraire frappe le plus lorsque l'on étud[ie] objectivement sa biographie, c'est la pure[té] et la rectitude de son jugement esthétiqu[e]. Il fut non seulement le premier à « découvri[r »] quatre des plus grands peintres contemporai[ns] — Picasso, Braque, Léger, Gris —, mais [il] sut aussi, ce qui est encore plus rare, [les] distinguer des suiveurs et des artistes [de] second plan. Il n'y a à ce point de vue aucu[ne] commune mesure entre lui et des marchan[ds] comme Clovis Sagot, Léonce Rosenberg [ou] Berthe Weill dont on vante pourtant à l'en[vi] le flair étonnant. Cette dernière achetait [à] tout venant ce qui lui permit naturelleme[nt] d'acquérir les œuvres de nombreux peintr[es] qui allaient devenir célèbres, mais celles-[ci] ne représentèrent qu'une infime partie d[es] œuvres qui passèrent entre ses mains. Bi[en] qu'à un degré moindre, Sagot mêlait de mê[me] le bon grain et l'ivraie. Quant à Rosenbe[rg]

son goût était plus sûr, il ne fit que ratifier choix antérieur de Kahnweiler, choix qu'il compléta d'ailleurs par quelques personnalités de troisième plan comme Metzinger ou Herbin ou des artistes mineurs tels que Valmier et Hayden. Seul Kahnweiler sut discerner les véritables créateurs de la tendance qu'il soutenait. Au début il s'intéressa, il est vrai, à d'autres que ceux qu'il appelle fièrement « les quatre grands ». C'est avec des œuvres « fauves » qu'il ouvrit sa galerie en 1907, mais la découverte de Picasso, puis l'évolution de Braque accaparèrent bientôt son intérêt et il ne conserva parmi ses peintres que deux fauves, Derain et Vlaminck, parce que ceux-ci semblaient alors s'orienter dans une voie parallèle à celle du cubisme. Il les abandonna du reste lorsqu'il constata que leur évolution tournait court. Loin d'être un dilettante ou un éclectique, Kahnweiler fut avant tout un homme de foi et un passionné, ennemi des compromissions, et lorsque, à une question de Francis Crémieux, il répond qu'il n'avait alors « pas le moindre doute ni quant à la valeur esthétique de ces tableaux, ni quant à leur importance dans l'évolution de la peinture », il ne s'agit pas d'une attitude fabriquée après coup, mais de la vérité même. Comme l'écrivait Gertrude Stein dans l'Autobiographie d'Alice Toklas, il se dévoua sincèrement à ses peintres, car « il croyait en eux et dans leur grandeur future ».

Mais les « quatre grands » ne furent pas les seuls artistes qu'il soutint. Manolo, Henri Laurens, Masson, Lascaux, Suzanne Roger, Kermadec, Beaudin, Rouvre firent ou font encore partie de sa galerie et sont évoqués tour à tour. Les premiers grands collectionneurs, les autres marchands sont eux aussi présentés et le climat historique des années héroïques de 1907-1914, puis de l'entre-deux-guerres est largement abordé. On ne trouvera, certes, dans ces entretiens aucune révélation sensationnelle, aucune anecdote stupéfiante, aucune thèse révolutionnaire, mais D.-H. Kahnweiler apporte des précisions constantes, détruit des légendes, remet certaines valeurs à leur place véritable. Il ne cache pas ses goûts, il est vrai, ni même son aversion pour certains modes d'expression, mais il fait néanmoins preuve d'une objectivité totale et d'autant plus méritoire qu'il fut profondément « engagé » sa vie durant. En ce qui concerne les débuts du cubisme, enfin, il continue la démystification commencée dans ses autres ouvrages et il est bien dommage que Francis Crémieux n'ait pas plus longuement insisté sur les problèmes proprement picturaux posés par le cubisme ou par l'œuvre des différents peintres de la galerie plutôt que d'insister — avec tant de lourdeur parfois — sur le côté commercial de l'art. Un aspect de la personnalité de D.-H. Kahnweiler est en revanche totalement passé sous silence et c'est grand dommage — c'est celui de l'historien — aspect qui est pourtant loin d'être négligeable. Des volumes tels que le Weg zum Kubismus de 1920, le Juan Gris de 1946 ou l'essai sur Klee méritaient d'être au moins commentés. Déplorons enfin l'absence totale d'index qui est une faute étonnante de la part de l'éditeur, d'autant plus étonnante que la plupart des livres de ce genre récemment publiés par la N.R.F. (Salmon, Apollinaire, etc.) en comprenaient d'assez détaillés.

G.H.

Daniel-Henry Kahnweiler: *Mes Galeries et mes Peintres*. Entretien avec Francis Crémieux. In-16°. 223 p. Gallimard, N.R.F., Paris. 8 NF.

TROIS OUVRAGES SUR ROUSSEAU

L'année 1961 aura vu paraître le premier livre d'histoire sur Henri Rousseau. Après la période des témoignages, puis celle des ouvrages de seconde main tirés de ces témoignages, voici heureusement le retour aux sources. Car le livre de M. Henri Certigny, tout en étant écrit dans un style familier dont le péché mignon semble être le jeu de mots, est un travail d'historien, mené selon toutes les règles du métier. Aucun fait n'est rapporté qui ne soit prouvé par un document, les textes et les témoignages sont critiqués les uns au moyen des autres, les pièces originales allant des registres du Ministère de la Guerre aux palmarès de l'Association philotechnique en passant par les coupures de L'Echo de la Mayenne, *sont citées — plusieurs pour la première fois — bref la vie du Douanier est reconstituée mois par mois, semaine par semaine, souvent jour par jour. M. Certigny est même allé demander à un octogénaire, Me Guilhermet, l'avocat qui défendit Rousseau devant les assises en 1909 (procès auquel Me Garçon avait déjà consacré un excellent livre,* Le Douanier Rousseau accusé naïf*) de reconstituer, après cinquante ans, la substance de sa plaidoirie, reconstitution dont la fidélité est vérifiée par la comparaison avec les comptes rendus judiciaires de l'époque. L'auteur se place sur le terrain biographique, exclusivement, il s'abstient de toute interprétation esthétique, mais on sent à chaque page que l'amour et l'admiration qu'il porte à l'œuvre de Rousseau ont été les mobiles profonds qui l'ont poussé à entreprendre son travail, et c'est ce qui donne à celui-ci la chaleur et la vie qui manquent à tant de travaux scientifiques de même rigueur. Nous entrons en contact intime, autant que faire se peut, avec la psychologie complexe de Rousseau, sur laquelle le témoignage le plus subtil restait jusqu'à présent le livre de Wilhelm Uhde,* Henri Rousseau *(Figuière éd. 1911).*

Il ressort tout d'abord de la biographie de M. Certigny que Rousseau n'était nullement un autodidacte, si l'on entend par ce mot l'homme qui, n'ayant pu recevoir la culture par la voie pédagogique, l'acquiert par ses propres moyens. Comme on l'a déjà fait remarquer (André Ferrier: Le Douanier Rousseau, un autodidacte qui n'a jamais rien appris. France-Observateur, *23 février 1961), les véritables autodidactes — Jean-Jacques Rousseau, Chabrier, Gauguin — deviennent très vite des professionnels beaucoup plus habiles que bien des gens de métier. Le Douanier, lui, aurait pu faire des études normales, pour ce qui est, d'abord, de la culture générale de l'esprit, car il a été au lycée, et ce n'est de la faute de personne s'il était encore en cinquième à l'âge de quinze ans; pour ce qui est, ensuite, de l'apprentissage du dessin classique, car il a été en contact, après 1870, et encore jeune en somme, avec un peintre officiel, un prix de Rome, qui le protégea et le poussa. Il aurait pu, à défaut, assimiler la technique impressioniste, car il côtoya Pissarro, Seurat, Signac, Gauguin. S'il ne fit rien de tout cela, ce ne fut pas à cause d'obstacles extérieurs. Loin d'être autodidacte, ou allodidacte, Rousseau n'était simplement pas didacte du tout.*

Rousseau ne pouvait être compris ni des officiels, vu son dessin sans perspective et le fantastique de ses scènes, ni des impressionnistes, que rebutaient sa ligne scrupuleuse et son réalisme du détail. Seul Alfred Jarry l'a vraiment compris d'emblée pour ce qu'il était, *et non point en* l'excusant *d'être ce qu'il était, alors qu'Apollinaire, quelques années plus tard — et cela M. Certigny l'établit bien —, après avoir été nettement défavorable, aura l'éloge plutôt concessif. N'oublions pas que ses* Soirées de Paris *ne parurent qu'en 1914, quatre ans après la mort du peintre. Rien n'a égalé en pénétration poétique ce que Jarry écrivit en 1894 de* La Guerre: *« De ces ..... comme péroniers le cheval tend dans le prolongement effaré du cou sa tête de danseuse, les feuilles noires peuplent les nuages mauves et les décombres courent comme des pommes de pin, parmi les cadavres aux bords translucides d'axolotls, étiquetés de corbeaux aux becs clairs. »*

Il serait erroné de se représenter fût-ce les deux dernières années de la vie du Douanier comme une apothéose. En dépit (ou à cause) du contrat signé in extremis *avec Vollard, il vécut, jusqu'au bout dans la gêne et l'isolement, malgré une certaine notoriété. Seuls, au cours de cette période, le comprirent profondément Uhde et, dans une moindre mesure, Soffici. Le fameux « banquet Rousseau », dont l'anecdote a tant circulé depuis, ne semble avoir été réussi ni comme canular ni comme hommage. Seule la complaisance traditionnelle pour la bohème montmartroise peut faire trouver drôle cette saoulographie plutôt ratée, et qui est loin de valoir en cocasserie pataphysique la moindre de ces « soirées familiales et artistiques » que Rousseau offrait régulièrement aux habitants de son quartier de Plaisance, et dont les programmes imprimés comportaient toujours, outre son numéro personnel de violon, l'exécution de la Marseillaise.*

Presque aucune œuvre n'est aussi étrangère à la vie de son auteur, presque aucune vie aussi étrangère à son temps. Et c'est ce qui rend paradoxalement passionnante cette biographie: c'est parce qu'aucune pierre visible ne manque à l'édifice que l'ombre abritée par cet édifice achève de nous paraître totale. Ce n'est pas, bien entendu, que le personnage ne soit, par lui-même, infiniment pittoresque. M. Certigny confirme la nature mythique de la campagne du Mexique et des haut-faits de Rousseau pendant la guerre de 70 (Rousseau passa cette dernière pacifiquement au dépôt, à Dreux, en sa qualité de « soutien de veuve ») ce qui n'ôte rien de leur charme aux divagations équatoriales et belliqueuses dont, plus tard, s'abreuvera Apollinaire. Tout nous est narré de la carrière de Rousseau à l'octroi de Paris (car c'est Jarry qui le promut « douanier »), de son adhésion à la franc-maçonnerie, de son enseignement à l'association philotechnique, de ses deux mariages et de ses nombreuses liaisons, de ses difficultés avec la Justice et de ses palmes académiques, qu'il n'obtint jamais mais porta assidûment.

Les écrits, les lettres, les moindres propos de Rousseau ont un poids étrange, qui tient à son respect illimité pour les consécrations officielles, joint à l'usage toujours inattendu qu'il en fait. « Nous avons quatre grands écrivains, M. Octave Mirbeau, M. Jarry, M. Fargue et M. Prudent-Dervillers », on rêve sur cette phrase, quand même on ignore que Prudent-Dervillers, ancien tailleur, s'illustra comme conseiller municipal du XIIIe arrondissement, quartier Croulebarbe. Ou encore: « Ils ont aidé à donner à la France notre patrie l'un de ses enfants qui n'a eu qu'un but de la rendre encore plus grande aux yeux de l'étranger. » « Ils », ce sont ses supérieurs de l'Octroi. L'enfant est le peintre lui-même, et la donation est l'autorisation de prendre une retraite légèrement anticipée. Il

faut lire surtout les lettres que Rousseau écrivit de la prison de la Santé à son juge d'Instruction en 1908, pour se justifier. « J'ai eu le malheur de perdre 2 femmes et 6 enfants... J'ai concouru pour les Mairies d'Asnières, de Bagnolet et de Vincennes... J'ai obtenu un diplôme d'honneur qui m'a été décerné par l'académie littéraire et musicale de France pour une valse que j'ai composée et que j'ai jouée à la salle Beethoven en présence d'un nombreux public... Je suis l'inventeur du portrait-paysage... ».

Des livres de Jean Bouret et de Dora Vallier, il faut dire d'abord qu'ils ont eu la malchance d'être écrits juste avant celui de M. Certigny. M. Bouret commence en disant : « Comme tout est simple, comme tout est humble, dans cette vie... ». Humble peut-être (du moins si l'on entend par là « pauvre », car Rousseau était d'un orgueil monumental). Mais « simple » ! Le livre de Mme Vallier est beaucoup plus étoffé, informé et précis que celui de M. Bouret. L'un et l'autre, cependant, souffrent de certains flottements qui sautent aux yeux quand on vient de refermer l'ouvrage de M. Certigny, lequel établit, par exemple, que le Portrait de Pierre Loti *n'est probablement pas du tout le portrait de Pierre Loti, ou que la* Jeune Fille en rose, *du musée de Philadelphie, généralement datée avant 1895, est en réalité le portrait de Charlotte Papouin, peint en 1907 ou 1908 ; ou encore, on intitule un tableau* L'anniversaire de l'indépendance *(1892) quand le titre exact est « L'indépendance de la République ou La Carmagnole ». Il n'y a pas lieu de féliciter les éditions Ides et Calandes pour la qualité des planches, en noir ou en couleur. Quant aux éditions DuMont Schauberg, elles ont réalisé une exceptionnelle performance dans l'art des fautes d'impression et de pagination, sans parler d'autres erreurs. La table des matières s'appelle « Sommaire », comme pour une revue. Dans la table des planches en couleurs, vous passez du no 79 au no 98 pour revenir ensuite à 93. Le no 85 est perdu dans la notice du no 79. La plupart des titres sont incomplets. Exemple : no 43 des noirs « Le présent et la (sic) passé ». (On a omis « Pensée philosophique »). Mais il y a pis, du moins dans l'exemplaire que j'ai entre les mains : vous êtes en train de feuilleter les planches en noir ; parvenu au no 165, vous trouvez, immédiatement après, le no 95 — que vous avez déjà vu plus haut — puis 96, 97 etc... jusqu'à 102 ; après quoi vous passez à 175. Autrement dit, manquent les planches 165 à 174, et notamment la série des* Singes dans la Forêt Vierge.

Ces défauts sont graves, pour des livres qui, somme toute, sont essentiellement des albums. Ce n'est pas que je sous-estime le texte de Dora Vallier, plein de suggestions esthétiques et d'hypothèses fines. Je dis hypothèses, puisque l'on ne suit que d'un œil amorti les considérations générales touchant une œuvre qui n'a pas encore été épurée de tous ses faux. La prochaine étape des études rousseauistes? Que M. Certigny nous donne donc enfin le Catalogue Raisonné de l'œuvre d'Henri Rousseau.

J. F. Revel.

Henri Certigny: *La vérité sur le Douanier Rousseau.* 500 p. 42 ill. Plon, Paris. 24,65 NF. Jean Bouret: *Henri Rousseau.* 267 p. 232 ill. dont 50 coul. Ed. Ides et Calendes, Neuchâtel. 96 NF. Dora Vallier: *Henri Rousseau.* 327 p. 28 pl. coul. 181 ill. noir. Ed. DuMont Schauberg, Cologne et Flammarion, Paris. 75 NF.

BRAQUE
par Jean Leymarie

La brillante monographie que Jean Leymarie vient de consacrer à Georges Braque constitue certainement l'une des meilleures études que l'on ait jusqu'ici écrites sur l'œuvre de cet artiste, la seule en tout cas depuis l'ouvrage — excellent, mais déjà ancien (1949) — de Henry R. Hope et les études de John Richardson et de Douglas Cooper, à situer le problème sur son véritable plan, c'est-à-dire sur un plan strictement plastique et non sur celui de vagues équivalences littéraires dont on a malheureusement abusé à plaisir après le succès remporté par les théories pseudo-poétiques (et à vrai dire plus fumeuses que poétiques) de Jean Paulhan dans son Braque le Patron. *Non que Jean Leymarie fasse bon marché des rapports profonds qui existent entre l'homme et l'œuvre, mais il sait n'y recourir qu'à bon escient, c'est-à-dire seulement lorsque ceux-ci permettent d'éclairer utilement la signification de tel tableau ou de telle période et en prenant soin de ne pas substituer la description d'une personnalité attachante à l'exposé des raisons techniques ou esthétiques de l'œuvre. Trop d'auteurs de monographies cèdent encore à la tentation de « faire miroiter le trésor des biographies », comme disait Focillon, pour que nous ne soulignions pas dès l'abord cette volonté d'expliquer la peinture en termes de peinture. On félicitera de même Jean Leymarie de ne pas abuser des habituelles considérations sur l'esprit cartésien ou la formation artisanale de Braque — particularités trop souvent considérées comme les clefs de son art — et de ne pas établir de filiations sommaires et si souvent abusives avec certains peintres comme Chardin, les Le Nain ou Clouet, rapprochements qui ne rendent aucun compte de la nécessité de son apport. L'auteur a très bien compris qu'il était infiniment plus intéressant et urgent de situer l'œuvre de Braque en regard de l'évolution générale de l'art contemporain et d'étudier les solutions que celui-ci propose aux divers problèmes plastiques actuels. Il analyse en particulier avec beaucoup de finesse et de clarté les caractéristiques de l'espace créé par l'artiste, les relations existant entre la réalité visuelle ou intellectuelle des objets et leurs images, les notions de composition et de rythme, tout en notant l'évolution subie dans chacun de ces domaines au cours des ans. Il marque bien enfin les caractères particuliers du cubisme de Braque et ce qui le différencie de celui des autres peintres rangés sous le même vocable, en particulier de celui de Picasso. Peut-être aurait-on aimé toutefois voir mieux précisé le rôle respectif joué par ces deux artistes dans l'élaboration du nouveau langage esthétique. Ecrit dans un style clair et agréable, cet ouvrage présente en outre le mérite d'être basé sur une connaissance approfondie de l'époque et fait montre d'une grande sûreté d'information et de documentation.*

Ceci dit et toutes les qualités de ce livre étant d'abord mises en valeur, je n'en suis que plus à l'aise pour dire que je ne souscris pas aux jugements portés par Jean Leymarie sur la seconde partie de l'œuvre de Braque. Si l'appréciation des périodes fauve et cubiste me semble parfaitement justifiée, je ne partage nullement en effet, je l'avoue, son enthousiasme pour les toiles récentes dans lesquelles je distingue au contraire personnellement un très net épuisement de la veine créatrice. Et je ne parle pas seulement des toiles des dernières années, mais de l'ensemble de [la] production de Braque depuis 1930 envir[on] (encore que les signes de fléchissement soie[nt] décelables dès 1927, voire dès 1922 avec [les] premières Canéphores*). A lire ce livre, [on] retire l'impression que les années antérieur[es] forment une période plus ou moins expér[i]mentale dont l'artiste n'aurait tiré les vér[i]tables fruits que durant les deux dernière[s,] au plus les trois dernières décennies. Je pen[se] pour ma part que le sommet de la producti[on] de Braque se situe entre 1910 et 1914 et qu['] loin d'atteindre au grand style, celui-ci n['a] fait depuis qu'exploiter avec plus ou moi[ns] de bonheur les découvertes qu'il avait réalisé[es] auparavant, contrairement à Picasso do[nt] les œuvres récentes font — encore et tou[] jours — preuve d'un inépuisable don d'in[] vention. Je ne vois surtout pas ce que [le] travail manuel de la matière et la rugosi[té] apparente de celle-ci ont de plus poétiqu[e] que les papiers collés et la netteté cristallin[e] des dessins cubistes. Il existe aujourd'hui un[e] religion de la matière qui transforme tro[p] facilement les accidents, recherchés ou no[n,] du support hylétique en autant de sources d[e] lyrisme et qui ne sont finalement qu'une sor[te] de négatif de l'ancien arrangement décorati[f.] Que Jean Leymarie ne voie, bien entendu[,] dans ces réserves que l'expression d'une op[i]nion différente de la sienne. Il s'agit là tou[t] au plus d'une divergence de conception qu[i] ne met nullement en cause les mérites éviden[ts] de son livre.*

Comme tous les ouvrages de Skira, celui-c[i] est sobrement présenté et abondamment illus[] tré de remarquables reproductions en cou[] leurs, d'une justesse particulièrement bie[n]venue pour un peintre aussi délicat et raffin[é] que Braque.

Guy Habasque.

Jean Leymarie: *Braque.* 132 p. 53 il[l.] coul. Collection « La Goût de notre temps » Skira, Genève. 30 NF.

ZURBARAN
par Paul Guinard

Ce gros volume n'est autre qu'une thès[e] de doctorat soutenue l'an passé avec écla[t] à la Sorbonne. Sur quoi l'on imaginera[it] peut-être un livre fort savant et fort aus[] tère. Le premier point est exact: il s'agi[t] du travail le plus solide et le plus complet qui ait jamais été consacré à Zurbarán[.] Mais on se tromperait grandement sur l[e] second: de tous les livres d'art parus cette année, celui-ci est sans doute le plus origi[] nal de présentation et le plus passionnan[t] de lecture.

On ne peut assez louer l'éditeur: exemple rare, il a cherché à faciliter l'approche d'une étude riche et dense, non pas en taillant et mutilant le texte, mais en s'ingéniant à le mettre en valeur. Dès le prime abord certaine reliure mobile, dotée d'un ingé[] nieux système à pression qui permet de confronter à volonté texte et planches dit assez qu'on n'a pas cherché la présentation traditionnelle des ouvrages universitaires. Coquetterie? Voici des mérites plus solides: une mise en page claire, un caractère typographique élégant et net, des sous-titres dans les marges pour guider la lecture, des notices imprimées sur un transparent en regard de chaque planche pour éviter les fastidieuses recherches dans les

tables. Une admirable série de reproductions illustre l'art de Zurbarán, et nombre de clichés, exécutés spécialement par Roger Catherineau, constituent par eux-mêmes autant de révélations. Parmi les planches en couleurs, quelques-unes sont d'une justesse de gamme remarquable, d'autres font regretter la luminosité du noir et blanc: mais Zurbarán n'est pas Van Gogh, et la peinture espagnole s'accorde rarement aux exigences de l'ektachrome. Qui souhaite un album pour s'initier à l'artiste trouvera ici le plus soigné et le plus attrayant; qui désire un livre de base aura en main l'ouvrage indispensable, la référence désormais nécessaire, et découvrira dans la dernière partie (ce qu'aucun éditeur n'avait encore accepté pour un livre de ce type) un catalogue complet de l'œuvre, avec plus de six cents notices fort complètes, et la reproduction en petit format de tous les tableaux qui ont pu être identifiés et photographiés.

Car les efforts de l'éditeur pour retenir dès le premier regard ne doivent pas donner le change: ils sont au service de l'érudition la plus rigoureuse et la plus sensible à la fois. Directeur de l'Institut français de Madrid depuis de longues années, l'auteur connaît admirablement l'Espagne. Il a commencé à étudier Zurbarán voici quelque trente ans, quand la mode était à Velazquez et au Greco, et que peu de gens s'avisaient encore de faire du peintre de *Saint Bonaventure* l'un des grands génies espagnols. Depuis, d'autres ont efficacement contribué à sa gloire. Mme Maria Luisa Caturla eut la chance de retrouver les documents qui éclairent sa vie, Denis Soria a publié sur lui un bel et solide ouvrage: mais il appartenait à M. Guinard seul d'écrire cette « somme » et de présenter à la fois l'œuvre et l'artiste.

On connaît souvent en France les principaux chefs-d'œuvre des peintres espagnols: plus rarement leur personnalité, et l'ambiance où s'élabora leur art. Le dessein de l'auteur a été justement de replacer Zurbarán dans le milieu où il travailla, avec sa mystique, sa vision du monde, sa manière particulière d'associer religion et peinture. La crise artistique de la fin du XVIe siècle, les débuts du réalisme monastique à Valence et à Séville sont clairement soulignés dès le départ du livre. L'étude des grands ensembles peints pour les couvents de dominicains, de franciscains, de chartreux, fait pénétrer dans ces zones de pénombre et de silence où la hiérarchie des êtres et des choses se modifie, où le plus humble détail prend un sens spirituel. Monde étroit, qui rend Zurbarán plus ou moins gauche ou archaïque dès qu'il touche au paysage, au portrait d'apparat, qui lui interdit de saisir l'essence poétique de la mythologie; monde infini, en un autre sens, où il se meut avec pleine aisance, multipliant sans lassitude — ni monotonie — ses Christs, ses moines aux amples robes de bure, ses saintes dociles et parées. L'œuvre de Zurbarán, si différente par exemple de celle d'un Velasquez, son contemporain, ne s'explique guère que par cette étroite appartenance d'un laïc à la spiritualité monastique — on songe aux rapports, en France, d'un Champaigne avec le jansénisme...

Secret d'une époque, mais aussi secret d'un homme. Les documents permettent de reconstituer une carrière partagée entre la gloire et l'amertume, une vie personnelle sans éclat. Ce fils de commerçant, tôt saisi par la vocation, obtient assez vite la faveur de Séville et de la Cour, le titre de Peintre du Roi, le succès matériel: mais les dernières années sont attristées par la gloire naissante de Murillo, par les difficultés économiques qui ralentissent les commandes; Zurbarán cherchera à écouler dans les colonies américaines une production hâtive et souvent médiocre. Cet artisan sans grande culture, sans vrai souci d'élévation sociale, semble-t-il, mène une existence assez banale, se marie trois fois avec des vieilles filles ou des veuves — deux seront plus âgées que lui de dix ans. Sa peinture même est pleine d'hésitations: lui qui montre une puissance plastique incomparable, une élévation spirituelle évidente, il compose souvent avec maladresse, accepte de démarquer des gravures, brosse, surtout vers la fin, des images molles et d'une piété banale.

« L'expression première et dominante, en face de Zurbarán, est celle d'une simplicité pleine de grandeur... Or si cette impression n'est pas fausse, l'examen révèle une complexité plus grande, aussi bien dans les sources de son art, la diversité des apports et des courants qui s'y unissent, que dans les démarches même de la création ». Ces contrastes, ces contradictions, M. Guinard n'a pas cherché à les atténuer en portraiturant un peintre à sa façon. Il pose les problèmes, amasse les documents, laisse en pointillés les zones inconnues. A peine ouvert le livre, on saisit ce qui lui donne rang à part: différent de tant de monographies d'artistes qui ne sont que des biographies romancées, des traités d'histoire, des essais philosophiques ou simplement des compilations, ce gros volume consigne trente ans d'enquête minutieuse, systématique, sur les traces matérielles et spirituelles d'un très grand artiste; une sorte de communion s'est établie entre l'auteur et son peintre, et, par delà l'érudition et le style, quelque chose en passe directement au lecteur.

J. Thuillier.

Paul Guinard: Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique. *1 vol. format 23×28 cm, 96 hors-texte n. et coul., catalogue raisonné de l'œuvre avec plus de 200 reprod. Ed. du Temps, 99 NF.*

PAINTING AND SCULPTURE IN EUROPE 1780-1880

par Fritz Novotny

Le premier mérite d'une collection est de réaliser son programme avec régularité: il faut donc louer hautement cette brillante entreprise qu'est la *Pelican History of Art.* Le second est d'avoir établi ce programme de façon logique et commode: c'est où le dernier volume paru invite à tempérer la louange de quelques réserves. Il embrasse toute la peinture et la sculpture en Europe, de 1780 à 1880, soit une période de l'art si dense, si variée, qu'elle s'accommode mal de 270 pages; en sont retranchés les pays qui font l'objet de tomes spéciaux, la Russie et surtout l'Angleterre, ce qui oblige à parler du paysage sans Constable ni Turner, et des Nazaréens sans les Préraphaélites. D'avance, l'auteur a droit aux circonstances atténuantes.

Ce programme lui a-t-il enlevé courage? Deux partis pouvaient faire du livre une synthèse neuve et utile: ou bien mettre en relief la personnalité des grands créateurs en révisant à l'échelle européenne des hiérarchies trop souvent acceptées par routine; ou bien — quitte à estomper quelque peu la figure des grands maîtres — dégager les courants qui se partagent le siècle, marquer l'aspect particulier et l'importance souvent très diverse que chacun revêt selon les pays. Le Professeur Novotny a peut-être songé à l'un et l'autre: il n'a réussi ni l'un ni l'autre. Il traite séparement peinture et sculpture, expédie cette dernière en trente pages en affirmant que ce mode d'expression convenait mal au XIXe siècle, et centre avec bonne conscience ses principales divisions sur « classicisme », « romantisme », « naturalisme » et « impressionnisme »: ce qui est proprement suivre les vieilles classifications et les préjugés reçus plutôt que le jeu précis des faits. Il consacre un long développement à Runge ou aux Nazaréens, mais ne s'inquiète pas outre mesure des manifestations parallèles chez les Italiens, les Parisiens ou les Lyonnais, respectant, en dépit de toutes les discordances, la mosaïque des perspectives « nationales ». Quant à reviser d'un œil impartial l'importance des artistes, il s'y risque rarement: le médiocre Constantin Guys se trouve toujours sur pied d'égalité avec les grands maîtres, Meissonier est totalement esquivé quand Menzel a droit à cinq pages (plus que Manet), Marées est traité en grand génie alors que Puvis est dépêché en un paragraphe (ce qui est une faute historique autant qu'une erreur de jugement), Gustave Moreau en trois lignes, et Fantin-Latour accablé sous une comparaison avec Leibl et le mot — profondément injuste — de « photographique ».

Qu'on n'aille pas là-dessus s'imaginer que nous reprochons à l'auteur d'avoir surestimé les peintres étrangers aux dépens des français. Quelques injustices n'empêchent point qu'il ne parle de ces derniers avec sympathie et ne leur fasse large place. On le regrette presque. Ce qui fait le prix de cet ouvrage, ce qui lui mérite place à côté des autres tomes de la collection, ce sont justement les pages consacrées aux maîtres allemands, autrichiens ou scandinaves. Nous sommes de ceux qui trouvent une poésie sincère chez Caspar David Friedrich ou Christian Kobke, qui ne se défendent pas d'une pointe de sentiment devant Ludwig Richter, Spitzweg ou Hans Thoma. Or ces artistes ne sont représentés ni au Louvre ni dans aucun musée de France, et rares sont les tentatives pour attirer sur eux l'attention — tel l'article de Patrick Waldberg dans *L'Œil*, nos 55-56. — Viennois, et Directeur de l'*Österreichische Galerie*, le Professeur Fritz Novotny les connaît parfaitement. S'il vient à exagérer leur importance, c'est par amour, et on lui pardonne volontiers: car parmi ces peintres de second rang, le lecteur français trouvera sujet à mainte découverte, et, quittant Delacroix ou Manet pour d'autres modes de sentir et de créer, se retrouvera la connaissance élargie et la réflexion alertée.

J. Thuillier.

Fritz Novotny: Painting and Sculpture in Europe 1780-1880. *1 vol in-4o, 288 p. (avec tables, bibliographie et index) et 192 pl. en noir, relié toile. Ed. Penguin Books, coll. « The Pelican History of Art ». 53 NF.*

FÊTES ET CÉRÉMONIES AU TEMPS DE LA RENAISSANCE

M. Jean Jacquot a entrepris au C.N.R.S. la publication d'une série consacrée aux Fêtes de la Renaissance. Deux volumes ont déjà paru. Le premier, sorti en 1956, concerne surtout les fêtes de la seconde partie du XVIe siècle tandis que le second, *Fêtes et cérémonies du Temps de Charles-Quint*, est groupé autour de la personnalité de l'empereur. Les deux volumes déjà parus sont constitués principalement de communications faites par les spécialistes de toutes les disciplines à l'occasion de colloques internationaux.

L'importance et l'originalité d'une telle entreprise sont évidentes. Le matériel est très riche et les problèmes ne manquent jamais. Aussi, n'est-il pas possible en quelques lignes de rendre compte, ne fût-ce que des articles qui intéressent les arts plastiques. L'ensemble est une réussite remarquable et intéressera tous ceux qu'attire la culture de la Renaissance.

Le premier volume, un peu dispersé, est peut-être le plus brillant. Frances A. Yates dans *Poètes et artistes dans les entrées de Charles IX et de sa reine à Paris en 1571* donne des renseignements précieux sur l'art en France à la mort du Primatice, et décrit de façon très piquante les rapports des artistes et des poètes; sa conclusion: « Les échevins ne doutent pas qu'ils doivent commencer par les poètes. Mais ils les paient beaucoup moins que les artistes ». La publication de Jean Ehrmann sur les Tapisseries des Valois, très importante à l'époque, est maintenant dépassée par le livre remarquable de Frances Yates. François-George Pariset, historien attitré de l'art lorrain, décrit les fêtes du Mariage d'Henri de Lorraine avec Marguerite Gonzague-Mantoue (1606) et montre la part qu'y prit Bellange. Tout un groupe de communications traitent des fêtes et masques anglais. Conrad-André Beerli, à propos des *Jeux, fêtes et danses à Berne* rapproche la danse macabre de Nicolas Manuel, malheureusement connue par des copies seulement, des danses réelles à Berne. Emanuel Winternitz rapproche les *Instruments de musique étranges chez Filippino Lippi, Piero di Cosimo et Lorenzo Costa* de ceux dont on pouvait bien se servir pour les fêtes. Agne Beijer montre la pérennité de certaines formules scéniques depuis la fin du Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Tandis qu'André Chastel, cherchant quelle était l'originalité des fêtes de la Renaissance du point de vue de l'historien de l'art, montre que le décor festif de la ville cesse alors d'être une simple décoration et devient une véritable métamorphose en cité idéale et antique. Le volume s'achève avec la contribution de George R. Kernodle qui est un excellent résumé de sa thèse si importante *From Art to Theatre*.

Le second volume, le premier chronologiquement, retrace les fastes impériaux depuis les triomphes imaginaires de Maximilien exécutés par Dürer et Burkmair que discute Pierre du Colombier, jusqu'au triomphe funèbre de Charles-Quint qui est décrit par Jean Jacquot dans son *Panorama des fêtes et cérémonies du règne*, étude d'une grande ampleur, qui ne se contente pas de reprendre les communications du volume, mais qui est le fruit de recherches personnelles considérables. Le passage de Charles-Quint en Italie est évoqué, entre autres, par André Chastel qui a relevé dans Vasari tout ce qui s'y rapporte, et par le Vicomte Terlinden qui discute, du point de vue historique, le Triomphe de Bologne. Les fêtes espagnoles ont été étudiées par Christopher Marsden. Son étude, très documentée, fait deviner un art que la Renaissance a moins complètement transformé, mais qui garde une grande saveur populaire et spontanée; il nous fait regretter la disette de documents iconographiques dont souffre ce domaine.

Ce sont les Flandres qui sont en vedette dans ce volume. Dans un article un peu inférieur à son niveau ordinaire, je ne sais si Leo van Puydevelde veut seulement nous convaincre que les Flamands n'ont pas pris des leçons de l'art italien sur les arcs de triomphe des fêtes ou s'il veut réduire à presque rien l'italianisme de l'art maniériste flamand. A. Corbet marque la part prépondérante que prit sans doute Pierre Coecke d'Alost dans les décorations de *L'entrée du Prince Philippe à Anvers en 1549*. M. Jean Jacquot, dans un article en collaboration avec Sheila Williams, a su mettre en rapport les thèmes des *ommegangs* (cortèges corporatifs) d'Anvers, avec les préoccupations humanistes et morales de Bruegel et de Martin van Heemskerk. Il a même trouvé une concordance totale entre certaines descriptions écrites des chars de procession et des séries gravées. Il a aussi montré *(Panorama)* le rôle important joué par Floris dans plusieurs fêtes et là encore a retrouvé certains documents gravés.

L'intérêt de l'illustration, la présentation soignée sous reliure de toile claire, ajoutent à la qualité et à l'agrément de ces volumes si riches d'information et d'idées, dont on aimerait pouvoir parler moins brièvement.

Henri Zerner.

I. Fêtes de la Renaissance. II. Fêtes et cérémonies du Temps de Charles-Quint. *In-8º rel. toile. 520 p. 47 pl. Ed. C.N.R.S. 45 NF chaque vol.*

LA FRESQUE ROMANE
par Paul-Henri Michel

A part les deux magnifiques volumes de synthèse, parus dans la collection « Les grands siècles de la peinture » de Skira, Le Haut Moyen-Age *et* La Peinture romane, *où les chapitres sur la peinture murale ont été écrits par M. André Grabar, il n'existait pas en langue française d'ouvrage d'ensemble sur les peintures romanes des pays d'Occident, comparable à celui d'Edgar W. Anthony en anglais, ou celui de Herbert Schrade en allemand (le premier volume de ce dernier est paru en 1958, réservé à l'époque préromane). Le texte de M. P.-H. Michel est destiné à combler cette lacune; sans doute, ce sont les peintures murales françaises qui s'y trouvent surtout décrites et commentées; mais les problèmes généraux, communs à l'histoire, à la technique, à la stylistique ou à l'iconographie de tous les pays chrétiens à l'époque romane sont abordés, et souvent étudiés avec une réelle largeur de vues.*

L'illustration, malheureusement, ne suit pas le texte; à peine cinq reproductions se rapportent aux peintures d'Espagne, d'Italie, d'Allemagne ou d'Angleterre; on est étonné par cette « économie » qui nuit grandement à la compréhension du texte de M. M' chel. Les notices finales ont été, elles auss réduites à un « choix » quelque peu arbitrai des monuments types. Par ce défaut de docu mentation photographique et descriptive, livre, par ailleurs excellent, ne rendra pa les services que l'on pouvait attendre.

Plusieurs chapitres du texte sont fort origi naux et d'un grand intérêt: « A traver l'histoire », par exemple, où est racontée l fortune de ces peintures au cours des siècle qui nous en séparent; ou encore « La tech nique », avec un exposé très clair des prin cipaux procédés et un excellent résumé de sources littéraires qui nous renseignent su eux. Dans la dernière partie du livr M. Michel, qui écrivit jadis un grand ouvrag sur la pensée de Leon Battista Albert consacre deux chapitres à la représentatio de l'espace et à la figuration du temps ce côté conceptuel de l'art roman l'a visibl ment attiré. Il souligne à quel point contrair à celle de la Renaissance est la conceptio romane de la vision: la vision est l'action d l'œil, la perspective est d'une certaine ma nière conçue comme une « impuissance d l'œil » à saisir les aspects éloignés et l vraies grandeurs de la réalité. D'intéressante remarques sont aussi à relever sur la disso ciation des temps d'un mouvement, la juxta position d'événements successifs dans un même scène, enfin sur la représentation d temps « cyclique », l'année, symbole généra de la durée.

Louis Grodecki.

Paul-Henri Michel: *La Fresque roman* In-4º (24×20 cm), 176 p. 58 fig. cou Pierre Tisné, Paris. 48 NF.

REMBRANDT: PEINTURES, DESSINS ET EAUX-FORTES
par Ludwig Goldscheider

Les éditions Phaidon ont achevé il y a pe le corpus des dessins de Rembrandt, dress par Otto Benesch, en six volumes. Le pre sent album est conçu dans un tout autre es prit: comme une introduction à Rembrand destinée, non pas aux chercheurs, mais a public cultivé. Un « Rembrandt » de plus Peut-être, mais sa formule intelligente lu mérite place à part. Au lieu de quête auprès de quelque polygraphe le cento d'éloges hyperboliques qui est de mise l'éditeur a repris en tête du volume quelque pages sensibles et élevées de Focillon. A lieu de recommencer une biographie plu ou moins romancée et entrecoupée d'excla mations compatissantes, il s'est contenté d traduire les trois premières « vies » impor tantes, celles de Sandrart, de Baldinucci e d'Houbraken, qui mieux que tout discour replacent le peintre dans son temps e donnent idée de sa personnalité. Le œuvres sont présentées avec beaucou d'élégance, et ce recueil de tableaux évi demment fort connus pour la plupar réussit à renouveler l'intérêt presque chaque page. Tantôt c'est, en regard de l peinture, le dessin préparatoire, qui perme de retrouver avec la première pensée l travail de la méditation; tantôt c'est u détail à grandeur qui livre la qualité d la matière, ou encore une gravure de dat voisine, une juxtaposition inattendue. L lecteur français retrouvera avec plaisi quelques chefs-d'œuvre encore trop mécon nus comme la *Mater Dolorosa* du Musé d'Epinal et l'*Autoportrait* si émouvant d

(Fin en page 106.)

Jacques Doucet, couturier et collectionneur

Suite de la page 51.

Il sort un mètre de sa poche, empoigne la toile, la mesure en longueur et en largeur, sort d'une autre poche un carnet et un crayon, fait la multiplication et conclut:

— Eh bien, c'est très simple, monsieur Doucet, cela fait tant de centimètres carrés, cela fait donc 40 000 francs.

Stupéfaction de Doucet, qui, perdant ses moyens, s'exécute aussitôt et me déclare dans l'escalier:

— C'est prodigieux, ces artistes modernes! Ils sont devenus de véritables hommes d'affaires. De mon temps, ils étaient beaucoup moins méthodiques.

Une autre fois, je lui conseille d'acheter un tableau de Max Ernst (dont, d'ailleurs, on ne sait pourquoi, il n'arrivait pas à prononcer le nom). Ernst était alors dans la misère, fabriquait pour vivre des éléphants pour bracelets de pacotille, et se contenta d'un prix dérisoire, 500 francs, pour un tableau intitulé: *L'Intérieur de la Vue*, qui représentait cinq vases transparents avec des fleurs poussant vers l'intérieur. J'ignore quelle idée traversa l'esprit de Doucet, le voilà qui se met dans la tête que ce tableau serait bien mieux avec trois vases et non pas cinq. Il exige d'Ernst — qui eut la faiblesse d'accepter — qu'il traite le même sujet avec trois vases seulement, et, bien entendu, le prix fut ajusté en conséquence: 300 francs au lieu de 500! Ernst n'est d'ailleurs pas le seul artiste qui ait accepté de retoucher un tableau à la demande de Doucet. J'avais attiré son attention sur Masson. Il va le voir, sans moi, et rapporte un petit tableau qui n'était pas, à mon sens, parmi les plus représentatifs du Masson de cette période, un tableau mineur.

— Monsieur Breton, qu'en pensez-vous? me demande-t-il.

— Oui, bien sûr, intéressant, mais ce n'est peut-être pas celui que, etc...

— Il ne s'agit pas de cela: est-ce que vous ne trouvez pas qu'il manque quelque chose à ce tableau? Réfléchissez bien.

— Manque quelque chose? dis-je perplexe, je ne vois pas. Pour moi, je vous le répète, c'est peut-être un peu mineur, mais...

— Si, si, il manque quelque chose. Je vais vous dire quoi: il y manque *un petit oiseau*.

Ahuri, je me demandai d'abord si ce n'était pas là une expression à lui, car il en avait plusieurs (il répétait par exemple très souvent ces mots mystérieux: « c'est une affaire de, c'est une affaire de », sans jamais compléter sa pensée). Mais non! Et il obtint bel et bien que Masson ajoutât le saugrenu petit oiseau...

A cause de tout cela, je trouve étrange la légende de finesse attachée aujourd'hui au nom de Doucet. Pour moi, j'ai toujours vu un homme très lourd, nous assommant du décompte de sa fortune et de ses bonnes fortunes — à 65 ans! — évoquant ses parties de chasse coupées de séductions rapides dans des pavillons en forêt, du grand duc Alexis qui l'appelait « Mon cher Jacques » etc... Je le jugeais plutôt épais, et il le sentait, car il disait souvent: « Breton voudrait bien me faire couper la tête ». Ce qui n'était pas entièrement faux.

Quant à la fameuse Bibliothèque littéraire, quel sens pouvait-elle avoir pour un homme qui ne lisait rien? Aragon et moi nous devions y passer nos journées. Parfois, à notre grand effroi, il y faisait une apparition, et s'asseyait pour que nous le « mettions au courant » du « mouvement » littéraire actuel. Cela faisait partie de nos fonctions. Moyennant pension, il se faisait adresser dans le même but des lettres, qu'il voulait, je vous l'ai dit, nombreuses et longues, par des écrivains. Mais il ne les lisait pas. Aragon devait lui dresser périodiquement d'interminables rapports, plans de réorganisation de la bibliothèque, etc...

Tout cela se termina en 1924, au moment de la mort d'Anatole France, après la publication par le groupe surréaliste d'*Un Cadavre*, ce pamphlet dirigé contre un certain nombre de défuntes « gloires littéraires nationales » — France, Anna de Noailles, etc. — et contre le déchaînement de pieuse hystérie journalistique et de cérémonies officielles qui avait suivi leur mort. Doucet nous convoqua, Aragon et moi, dans sa maison de commerce de la rue de la Paix, chose inhabituelle. Il nous fit asseoir devant son bureau et se lança dans un long discours, extraordinairement confus, qu'il termina par ces mots: « Vous serez d'accord avec moi pour penser que les plaisanteries les plus courtes sont les meilleures. » Aragon et moi nous regardâmes avec stupéfaction, sans comprendre où il voulait en venir. Enfin Doucet sortit de son tiroir le texte incriminé, nous déclara qu'il en avait assez d'être entouré d'une bande de voyous. Il nous congédia à la fois de la pièce et de nos emplois. »

Faut-il donc croire qu'il n'y a jamais eu au monde un seul mécène désintéressé et sincère? que toujours la spéculation ou l'orgueil ont pris le masque de l'amour de l'art et que, peut-être, les seuls collectionneurs, les seuls mécènes, authentiques sont des gens inconnus, secrets, discrets, des Monsieur Teste, et que tout collectionneur célèbre « commence par la faute qui le fait connaître »? Un historien de la Renaissance n'a-t-il pas écrit dernièrement que « le mécénat de Laurent de Médicis est pour une large part une fiction historique » ? (A. Chastel: *Humanisme et Renaissance à Florence*. Paris, 1959, p. 25.) Et, après tout, qu'était Mécène lui-même, sinon une sorte de ministre de la propagande, chargé de veiller à ce que les poètes chantassent le nouveau régime et le retour à la terre?

Et pourtant, malgré le témoignage de Breton, malgré d'autres témoignages tout aussi accablants, il reste qu'à l'époque de prospérité et de stabilité économique où a vécu Doucet, bien peu de grands bourgeois milliardaires ont dépensé, même à sa manière, autant d'argent pour les arts et les lettres. Aucun n'a donné à l'Etat d'aussi importantes bibliothèques. Aucun ne s'est à ce point intéressé, même par personne interposée, à la peinture et à la littérature contemporaines. Si peu discernables que fussent les mobiles de l'illustre couturier, le personnage historique qu'il a réussi à bâtir constitue, fût-il un simulateur, une incarnation parfaite du goût, et des goûts successifs, de son temps.

« J'ai successivement fait, a dit un jour Doucet, la collection de mon grand-père, celle de mon père, et la mienne. » Et en effet, la première collection Doucet correspond à ce dernier quart du XIXe siècle où la bourgeoisie, pour réagir contre l'art pompier et s'en détacher, se passionne, non pour l'impressionnisme, mais pour le XVIIIe siècle. De fait, la collection dispersée en 1912 reflète une vision du XVIIIe siècle dont la nôtre s'est bien écartée: ce ne sont pas tant Saint-Aubin, Fragonard, Watteau ou Chardin, auxquels on s'intéresse, que les portraitistes: Rosalba Carriera, Vigée-Lebrun, Perronneau, et surtout Quentin de la Tour. Un La Tour, mis à prix 700 fr.-or, fut poussé jusqu'à 700 000. *Le Portrait de Mme Grant*, par Vigée-Lebrun, atteint 400 000 fr. tandis que le *Feu aux poudres* de Fragonard est adjugé à 111 000 fr. seulement. Quand on examine les photographies des salons de la rue Spontini, on s'aperçoit que les pastellistes y dominent nettement.

Entre 1910 et 1914, le gros des amateurs prend conscience de l'impressionnisme comme d'un nouveau classicisme. Après 1912, Doucet achète des impressionnistes et d'admirables, mais bientôt il a le sentiment d'être en plein musée. Il ne veut pas s'attarder à la collection « de son père ». C'est alors qu'il conçoit sa dernière entreprise, ce « studio » de Neuilly dont il veut faire un ensemble homogène des arts et des techniques de son temps. Et son métier même l'incita peut-être à rechercher cette homogénéité.

(Suite en page 106.)

QUALITÉ, CONFORT, DISTINCTION

salons, fauteuils, canapés d'angle, cintrés, droits et transformables.
Livraison franco dans toute la France.
Sur demande, plaquette en couleur " 70 "



producteur-éditeur

Seule présentation en France :

PARIS : 16, Rue Fabre d'Églantine - XIIe
LYON : 17, Quai du Général-Sarail
LILLE : 65, Boulevard de la Liberté



Fauteuil "D'AC" de Roger Landault

Chauffeuse "D'AC", création Roger Landault





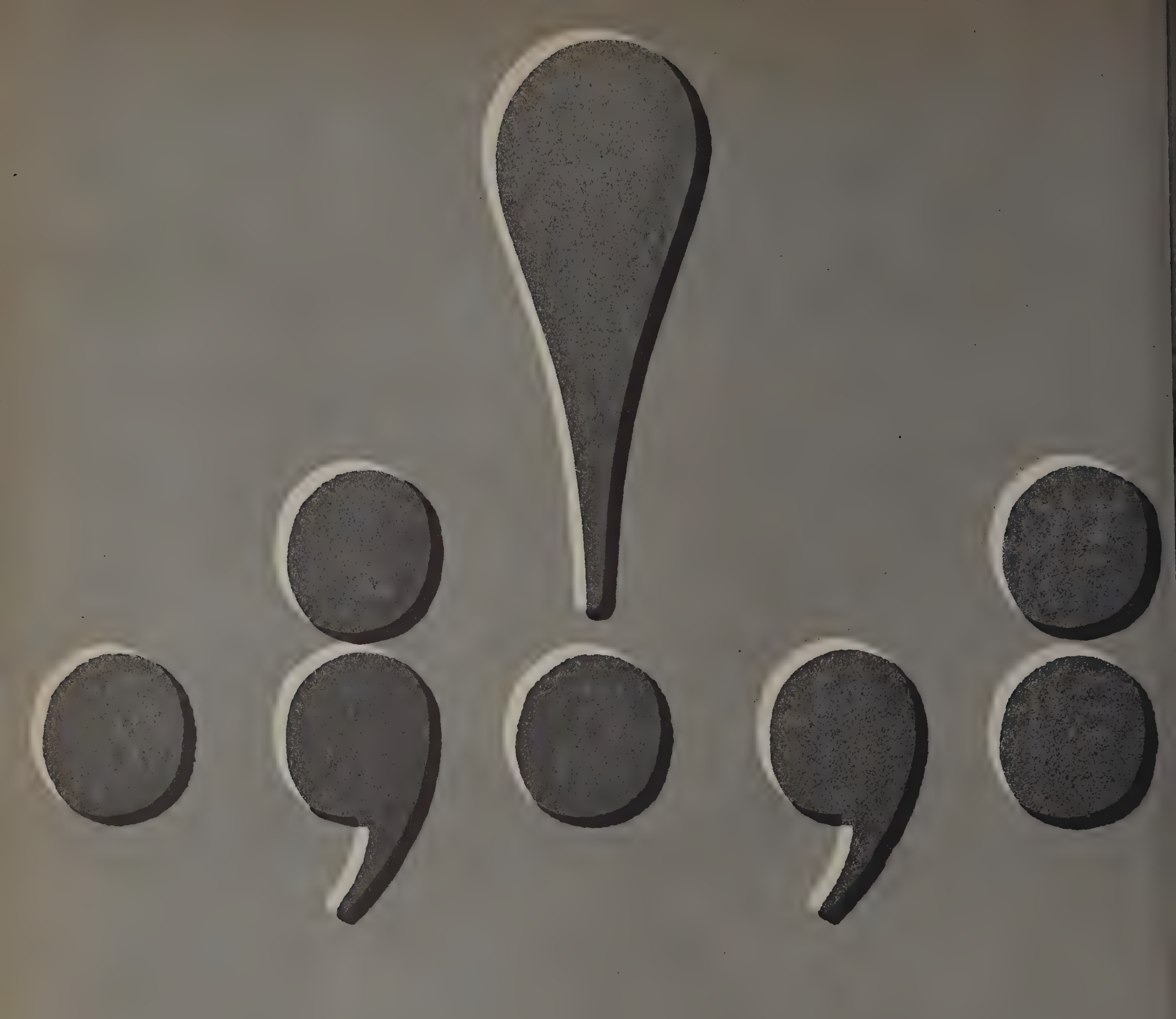
décoration

formes utiles

styles d'aujourd'hui

L'OEIL

du décorateur





Tables-paysages



Objets de Noël



La maison d'un éditeur

tables-paysages

Le baron et la baronne Philippe de Rothschild, propriétaires de l'illustre cru de Mouton offrent à leurs hôtes des mets (et des vins) si remarquables que les convives sont souvent tentés de glisser subrepticement les menus dans leur poche comme souvenirs. En plus de cette chère succulente, la façon dont la table est mise procure toujours un petit choc de surprise admirative. A chaque repas, l'arrangement est totalement renouvelé; le centre est toujours fait de masse de verdure se répandant parfois jusqu'aux bords de la table en flots de feuillages, de baies ou de fleurs. Ces assemblages réalisés avec la plus grande sûreté d'imagination sont maintenus par des pique-fleurs posés directement sur la nappe. Des feuilles ou de la mousse dissimulent la base de ceux-ci. Au gré des saisons, la végétation environnante fournit les éléments qui entrent dans ces compositions. Nos photographies montrent sept tables « d'hiver »; deux d'entre elles comportent des orchidées venues des serres du château, mais des effets tout aussi somptueux sont réalisés avec des choux frisés, des branches de pin ou des fougères séchées.
Les nappes ajoutent à la gaieté des ensembles. En ville, la maîtresse de maison préfère le blanc, mais pour Mouton, elle choisit des tons unis aux fines nuances corail, orange, jaune, lavande, ou des tissus de coton à petits motifs imprimés.
« Quand on vit à la campagne » disent les maîtres de Mouton, « il faut de la variété ». Pour mettre en pratique cette maxime, les tables sont dressées alternativement dans les différentes pièces des deux bâtiments du domaine: un grand salon donnant sur les vignes, un petit salon intime, une bibliothèque, un coin de terrasse, ... et même la salle à manger.
Autre sujet d'amusement, la collection d'assiettes en faïence imprimée de Creil. Il y a plus de 160 séries différentes, trouvées au cours des années dans tous les coins de France, avant que les collectionneurs n'y prennent goût. Un modèle de chaque série est photographié, numéroté et enregistré dans un cahier. Pour choisir le service du lendemain, il suffit de consulter le livre et d'indiquer le numéro désiré. Même au cours de longs séjours, aucun invité n'a jamais vu une même série servir deux fois.

Photographies Claude Michaelides

Une petite table près d'une f[illegible] 1
nant sur les vignes. Des narcisses dont les pots sont dissimulés sous la mousse, se dressent au centre d'une nappe jaune. Les assiettes sont en pâte tendre de Chantilly à décor de brindille. Les couverts, ornés de scènes de chasse, ont été exécutés en Angleterre au siècle dernier pour le grand-père du baron Philippe de Rothschild. Les chaises XVIIIe peintes sont italiennes, de même que les consoles encadrant la fenêtre, sur lesquelles sont posés, parmi d'autres souvenirs de voyage, une forme de chapelier, une pipe vénitienne en vermeil, des petits masques de bois. La boule de bronze et d'ivoire qu'on voit devant la fenêtre est une pendule anglaise du XIXe siècle qui indique l'heure en montant et en descendant le long d'une chaîne. Au sol, beau dallage fait de grands rectangles bleus et roses composés de carreaux de céramique et délimités par des bandes de pierre.

Pages 88-89

Un buisson de fougères séchées, de chatons 2
de saules et de feuilles de chêne, occupe le centre de la nappe mauve et blanche imprimée. Couverts de vermeil et couteaux et fourchettes à manche de corne et d'argent en forme de pistolet, encadrent des assiettes de Creil polychromes à décor de chasse. Des candélabres en tôle noire à décor japonais émergent des branchages. La photo a été prise dans la salle à manger de « Petit-Mouton », maison bâtie par le grand-père du propriétaire actuel. Sur les murs, toile de lin imprimée de motifs blancs. Au fond, chaises Napoléon III et grands vases de Delft garnis de plantes.

Nappe imprimée, garnie cette fois de co- 3
nifères, de pommes de pin et de narcisses. Les assiettes de Creil relatent les exploits du comte de Berry. Couverts de vermeil.

[illegible] lilas de la nappe fait ressortir 4
[illegible] extrêmement décoratives du [illegible]sé. Assiettes en pâte tendre de Sèvres « Révolution » à cocardes tricolores.

Ici une harmonie éclatante: physalis et 5
nappe orange, assiettes «stoneware». Fourchettes à huitres à manche d'ivoire.

Les orchidées se mêlent à la bruyère et à 6
la mousse pour former une clairière miniature au centre de la nappe jaune. Les assiettes ont été fabriquées au XIXe pour les Rothschild, dont elles portent le chiffre.

[illegible] 7
primée. Les serviettes sont blanches avec le chiffre brodé dans un ton assorti. La maîtresse de maison aime les nappes tombant jusqu'au sol et formant de longues traînes aux angles de la table.





3





2



5



7





A Maisons-Laffitte, ce portail romantique dont les colonnes de marbre sont surmontées de statues du XIXe annonce un jardin touffu. Cachée par les arbres, la maison fut construite par le peintre Georges Hébert pour y installer son atelier. Abandonnée puis retrouvée par ses descendants, les frères Stevens, c'est maintenant la demeure d'un couple d'éditeurs, Claude Arthaud et François Hébert-Stevens.



◄ *Dans l'ancien atelier où l'on accède par un perron (voir page 95), un escalier à vis conduit à une soupente installée en bibliothèque. Un lustre de billard Restauration éclaire la pièce. Table Directoire, grand canapé Chesterfield en cuir noir capitonné. Les sièges Louis XVI signés Lelarge, ont été décapés et garnis d'une percale bleu saphir à motifs noirs (Madeleine Castaing). Au mur, une collection de tableaux naïfs et une exceptionnelle série de gravures de chevaux écorchés du XVIIe (voir page 95).*

A 10 minutes de Paris, la maison d'un éditeur



◄ *La maison est complètement enfouie dans la verdure et les fleurs sauvages. Alentour, un gazon tondu très ras planté de buis taillés. De part et d'autre de l'escalier, on aperçoit deux statues Directoire. Stores blancs à franges.*

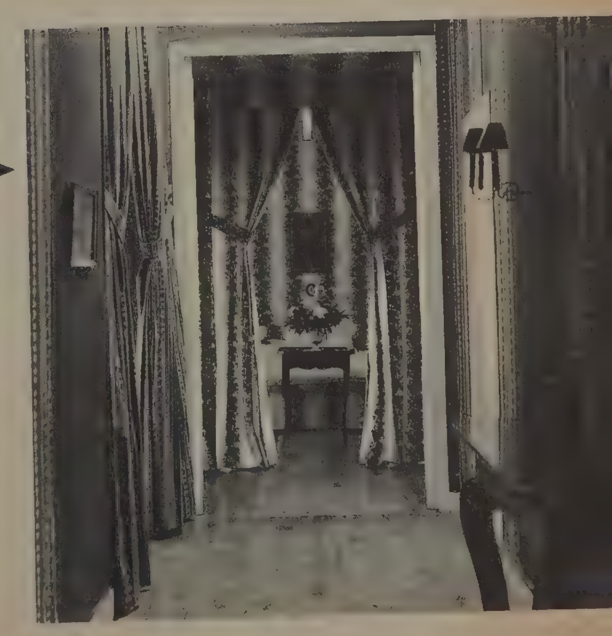


Au centre, un triton en pierre du XVIe domine un bassin de lierre. Les fragments de fûts de colonne proviennent des Tuileries et ont été apportés là à l'époque de la Commune, où l'on cultivait le goût des ruines. C'est sous ces ombrages que l'on prend les repas l'été. Mobilier en manille 1830.

La chambre à coucher est entièrement garnie d'un chintz de Madeleine Castaing à bandes fleuries dans un camaïeu de verts sur fond bleuté. Le même tissu recouvre la méridienne. Au-dessus de la cheminée, un tableau anglais du XVIIe encadré de bois de loupe ; lampes-chandeliers XIXe. ►



Un large couloir dont les murs sont tendus de tissu rouge uni incrusté de bandes 1830 à dessins cannelle et verts créé par Madeleine Castaing, conduit à la chambre à coucher dont le seuil est constitué par des doubles rideaux en chintz. La porte et les encadrements sont laqués blancs. On aperçoit au fond, devant le lit recouvert d'un « bouti » provençal, une table Louis XV et, sur le mur, un tableau naïf. ►



Photographies J.-F. Bauret et Claude Arthaud.





▲
La soupente-bibliothèque est tapissée du tissu bleu à dessins noirs qui recouvre le mobilier Louis XVI dans le grand atelier (voir page 90). A gauche, un fauteuil de bungalow rapporté des Indes par M. Hébert-Stevens. Un habile système de tirettes et de rallonges permet d'étendre ses jambes et de poser son verre. A droite, fauteuil en manille ; guéridon à tablette de marbre ; tapis de piano en feutre brun et rouge. Sur un chevalet, un dessin de Giacometti et au mur deux gouaches de La Fresnaye entourant une toile de Bissière de l'époque cubiste.





Deux aspects de la chambre d'enfant. ► *En haut, le lit bateau Empire recouvert d'un très joli « patchwork » américain. Au mur, tableau naïf et fixé sur verre. Ci-contre, une petite armoire Louis-Philippe vitrée, au fond tendu de toile blanche, où sont rassemblés d'étonnants jouets rapportés du monde entier par M. et Mme Hébert-Stevens. Les babas russes en bois peint y cohabitent avec des jouets de la Cordillère des Andes et des dragons chinois en filoselle.*

Un coin de la soupente-bibliothèque au-dessus de l'atelier : un « patchwork » américain brun, rouge et beige sert de tapis de table. Un tableau de Jongkind et des figures précolombiennes Esmeralda voisinent avec une photo de famille. La rampe en métal noir et les poutres, noires également, se détachent contre les murs blancs où est accrochée la collection de gravures du XVIIe siècle représentant des écorchés de chevaux. ▼

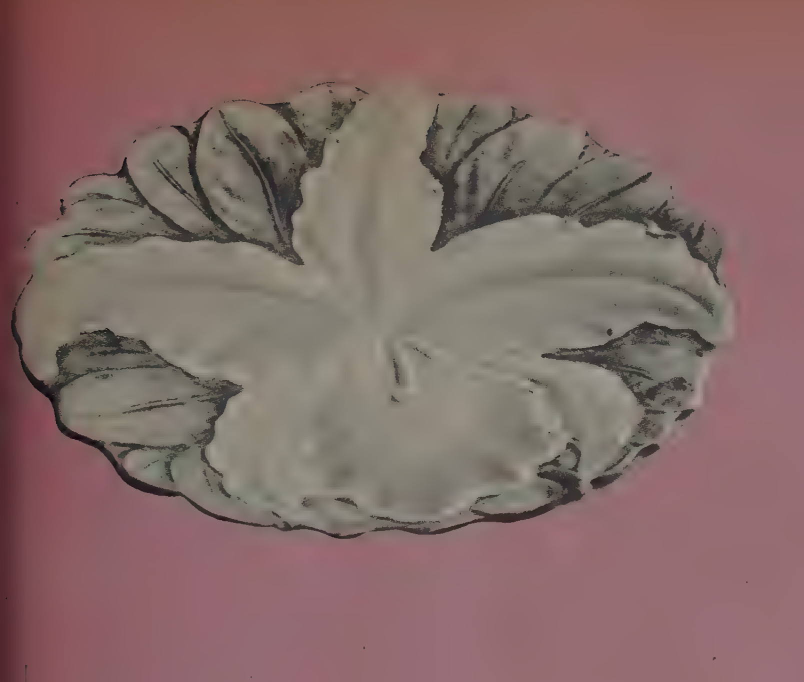
Ce secrétaire abrite un album de famille. Au mur, les photos de Barbey d'Aurevilly et de Jeanne Tilda, la grand-mère de M. Hébert-Stevens qui dirigea la revue Gildas. Alentour, des photos de Corot et de Manet, amis d'Alfred Stevens, et le portrait de Baudelaire par Nadar. On sait que le critique Arthur Stevens fut toute sa vie un ardent défenseur du poète. ►





Verre de Bohême
pour le vin d'Alsace ou le porto
(Jean Deniau).
Table de bois provençale.

Tables et Objets



Réalisations Andrée Aynard-Putman

Photographies Pierre Berdoy

Disposé pour le café sur une banquette en bois noir de Bertoïa (Knoll Int.), service en porcelaine blanche décorée à la main et boîte à grelots destinée au Nescafé (Boutique Dior). A gauche, une tortue montée en briquet (Dona Carlotta). Petits verres à calvados (Pulcinella) sur un plateau anglais ovale (Maurice Genis). Ci-dessus à gauche, assiette en forme d'orchidée (Boutique Rigaud).

Sur une nappe tu
brodée d'or, ve
de Baccarat (Jac
Frank) et porte-nom
forme de pomme de
(Fauchon). Sa
anglaise en arg

▲
Ici, la nappe est constituée par trois serviettes imprimées (Liberty, Londres). Assiettes en faïence blanche au marli en relief (Boutique Dior); verres de café XIXe (Balbreck), carafes (Maurice Genis). Coupes en métal doré (Boutique Rigaud). Au premier plan, poivrier et salière en opaline blanche (Dona Carlotta). Grosses bougies américaines (Galeries Lafayette).



Dans un dressing-room, sur une table en acajou: boîte à bijoux pour homme en cuir rouge et loupe montée sur une corne (Dona Carlotta). Flacons de toilette gainés d'étain (Pulcinella), briquet dans une tête de perroquet (Boutique Rigaud), chausse-pied en corne (Lobb) et montre dans un présentoir en corne et argent (Boutique Rigaud).
▼

Deux plats à hors-d'œuvre en porcelaine à feu, l'un noir, l'autre blanc sur un support en jonc (Formes finlandaises). Cuillère japonaise en laque. Les fleurs sont arrangées dans un bocal à truffes (Maurice Genis).

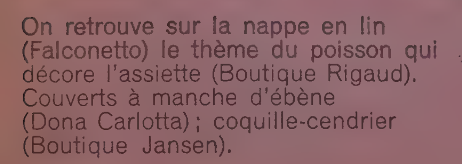




▲
Sur une nappe « faux-bois » (Falconetto), assiettes-orchidées, bougeoir en forme d'aloès, coquetier porte-cigarettes, salières et porte-menu en forme de chouette (Boutique Rigaud). Pompon de passementerie transformé en sonnette (Boutique Dior). Serviettes de lin brun (Formes finlandaises). Porte-cigare en argent (Pulcinella). Les verres à vodka viennent de la Foire aux Puces.

◄ Sur une grande
provençale, on a
posé des gobele
en argent (Herm
sur un plateau c
gent (Jean Denia
un pichet à jus
de fruits. Chaise
carrosse garnie d
patiné maintenu
quatre gros clou
de cuivre frappé
comme des mon
(Dona Carlotta).





On retrouve sur la nappe en lin (Falconetto) le thème du poisson qui décore l'assiette (Boutique Rigaud). Couverts à manche d'ébène (Dona Carlotta); coquille-cendrier (Boutique Jansen).



Sur une nappe réversible mastic et anthracite (Formes finlandaises), service en porcelaine blanche (Talma). Dans de petits vases (R. Niederer, Zurich) des camélias blancs artificiels (Talma). Au mur, une litho de Miró (Adrien Maeght).



Chandeliers en bronze doré (Jean
Deniau); cocotte ovale en cuivre ro
et jaune; poivriers d'ébène (Boutiq
Fauchon); coquilles en bronze
posées sur des tortues (Dona
Carlotta). Nappe en tissu fermière.

Sur une table ronde en marbre, le couvert du petit déjeuner: tasses et porte-toast en porcelaine blanche. Théière anglaise en faïence. Confituriers de cristal et cuillère turque à manche de corail. Au fond, paravent anglais fait de découpages assemblés. Chaises Louis XVI provinciales. (Décor de Martine Vatin chez Pascale).

▼



Sur une petite table de marbre blanc, pour le whisky: ►
une gourde cylindrique en argent et ses deux
gobelets qui s'emboîtent (Hermès). A droite, casse-
noix anglais en buis, du XVIII[e].



Sur une table de chevet en marbre, ensemble d'objets
en écaille: coffret à bijoux ovale cerclé d'argent,
petite pendule servant aussi de porte-carte et bougeoir
en forme de cœur (Dona Carlotta). D'écaille également le
porte-photo. Ouvre-lettres en pierre dure,
crayon en ivoire clouté de turquoises. Petit
éventail japonais (Schlumberger).
▼



Service de fumeur en tôle noire et dorée Napoléon III; verres cerclés d'argent et grande carafe anglaise dont une pointe de sanglier forme l'anse. Au mur, deux gravures anglaises représentant des canards. (Air de Chasse). ►



◄ Devant ce miroir en matière plastique noire mate à incrustations d'émail blanc laiteux (Jacques Gauthier), verre d'eau en Baccarat bleu canard, baguier en pierre dure et coupe-papier (Schlumberger).

LE FLORILÈGE DE NASSAU-IDSTEIN

Suite de la page 42

Nos recherches aux Archives de Strasbourg ont permis de mettre la question au point: Jean Walther (dans les actes son nom s'écrit avec *th*, alors que lui-même signe toujours *Walter*) est né à Strasbourg, sur la paroisse du Temple Neuf, le 23 janvier 1604, fils de Gérard Walther, négociant à Strasbourg, inscrit au livre de Bourgeoisie le 14 juin 1595, immigré de la petite ville de Bühl, proche de Strasbourg en territoire badois. Dans la chronique strasbourgeoise qu'il devait composer vers la fin de sa vie, il dit avoir assisté en 1618 comme jeune homme à l'inauguration de l'Académie des Jésuites de Molsheim, puis avoir séjourné successivement à Nuremberg, Chemnitz, Meissen et Dresde. Pendant quatre mois, il est à Magdebourg, puis fait un long séjour dans les Provinces unies et les Pays-Bas espagnols. En 1625 il est à Paris, puis à Lyon, où il est protégé par le gouverneur Henri d'Halincourt. Quelques indices prouvent qu'il séjourna en Suisse, à Soleure et à Morat.

Il s'agit donc là d'un tour de compagnonnage accompli entre sa dix-huitième et sa vingt et unième année. Il avait reçu à Strasbourg sa première formation, et toute son évolution ultérieure semble indiquer que ce fut dans l'atelier du miniaturiste et graveur Frédéric Brentel, alors de renom européen.

Revenant aux sources des livres paroissiaux, nous trouvons son mariage avec Catherine, fille du boulanger Georg, le 29 avril 1628, union dont devaient naître, au cours des années 1629 à 1648, quatorze enfants. Deux fils devaient embrasser la profession paternelle: Jean-Georges et Jean-Frédéric, peintre à la cour palatine de Neubourg, mais qui revint dans sa ville natale où il signe en 1665 un tableau de joutes nautiques, peint sur les indications de Léonard Baldner, inspecteur des Eaux et Forêts de la ville, auteur de recueils zoologiques comme Walter le père.

Exerçant sa profession de peintre et de miniaturiste dans sa ville natale, Jean Walter eut pour clients, outre quelques amis et collectionneurs locaux, surtout des princes allemands du voisinage, avec lesquels il avait des relations d'amitié. Le margrave Frédéric V de Bade, par exemple, lui envoyait toutes sortes de raretés, « pour satisfaire son grand désir et son amusement de voir les créatures merveilleuses de Dieu et de les copier (conterfeten) d'après nature ». Mais nous allons voir que le grand fournisseur en oiseaux, et bientôt son principal mécène, fut le comte Jean de Nassau-Idstein. Walter, bien que protestant, est protégé par l'archiduc Léopold-Guillaume, prince-évêque de Strasbourg, résidant à Saverne. Ajoutons encore le général-major Bernard de Schaffalitzki de Muckodell, personnage vivant à Strasbourg et connu surtout pour sa collection numismatique dont Gaston d'Orléans avait offert vainement 24 000 florins, et sa femme, qui furent en 1648 parrain et marraine de deux jumeaux, avant-derniers des quatorze enfants de l'artiste.

Le comte Jean de Nassau-Idstein lui envoie donc des oiseaux rares pour son *Ornithographie*, dont un exemplaire se trouve à l'Albertina de Vienne, l'autre étant aujourd'hui partagé entre la Bibliothèque Nationale et le Cabinet des Estampes de Strasbourg. Datées entre 1639 et 1668, ces planches d'oiseaux portent des annotations calligraphiées en allemand, en latin ou en français, par exemple: « cet oiseau étranger a appartenu à M. Henri d'Halincourt, gouverneur de Lyon, qui possédait dans son palais une volière admirable, où j'ai dessiné, d'après nature, non seulement cet oiseau, mais encore beaucoup d'autres.

L'exemplaire de l'*Ornithographie* partagé aujourd'hui entre la Bibliothèque Nationale et les Musées de Strasbourg a une histoire qui montre le cas qu'en faisaient les amateurs, même longtemps après la mort de l'artiste. Au début du XVIIIe siècle il était la propriété de Claude Aubriet, peintre attaché au service des jardins du roi, qui en fit pour Louis XV des copies sur vélin que conserve encore le Muséum d'Histoire Naturelle. A la mort d'Aubriet, la série fut partagée en deux lots, le premier étant acquis par Michel Bégon dont la collection passa en 1770 au Cabinet du Roi. Là, il fut revêtu d'une splendide reliure de maroquin rouge à dentelle d'or et reçut un titre manuscrit, l'attribuant à « Georges Hoefnagel peintre de Strasbourg ». (Ce Georges ou Joris Hoefnagel est un peintre anversois du XVIe siècle, mais le « garde » du cabinet du Roi devait avoir une vague notion de l'origine strasbourgeoise du recueil.) Quant à la partie conservée aujourd'hui à Strasbourg, elle fut acquise à la vente Aubriet (1742) par le Président Lamoignon de Malesherbes. Disparue depuis lors, elle reparut en 1922 — toujours anonyme — dans une vente à Leipzig et fut acquise alors par un amateur parisien, et en 1946 par les Musées de Strasbourg.

L'Ornithographie de Vienne semble avoir été exécutée pour le comte de Nassau-Idstein, celle que se partagent Paris et Strasbourg étant l'exemplaire personnel de l'artiste.

C'est le cas également pour l'autre grand ouvrage de Walter, le Florilège d'Idstein, dont *L'Œil* publie ici quelques planches essentielles. L'exemplaire parisien (BN. Estampes Ja 25), le plus complet, était destiné au même mécène, dont il reproduit le portrait, le château et les jardins en tête de quarante-deux dessins de fleurs et de fruits; l'autre, conservé à la bibliothèque d'Etat de Darmstadt (MS. 3468), porte l'inscription: *Ex libris Joannis Walter Pictoris Anno 1657*, suivie de la devise en hollandais *Een is noodich* (une chose est nécessaire). Dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, les cent planches sont exécutées à la gouache sur vélin et bordées d'un filet doré. Sur les premières planches sont figurés le château et le jardin avec ses grottes, ses statues et ses fontaines; des paysages des environs symbolisent les quatre saisons. Puis le comte d'Idstein s'est fait représenter au milieu de ses collections et des souvenirs de son passé militaire, et a demandé à l'artiste de se représenter également, exécutant le portrait de la comtesse.

Puis vient le florilège proprement dit qui, dans l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale, est composé des planches 13 à 42, figurant des fleurs rares, et des planches 43 à 54, où des fruits sont accompagnés d'insectes, d'oiseaux et, dans un cas, même de coquillages. Cette suite est complétée par huit planches dont une signée par Marie Sibylle Merian, ce qui nous fait connaître un autre milieu d'artistes travaillant pour le comte de Nassau.

Walter avait exécuté les planches du *Florilège* entre 1652 et 1665. Seul le portrait de l'artiste par lui-même est daté de 1667 (voir page 40). Il ne semble plus, à cette époque, avoir fait de longs séjours chez son ami et mécène, mais la correspondance des deux hommes se prolonge jusqu'en 1674.

Depuis 1659, la corporation de l'Echasse, dont en sa qualité de peintre il faisait partie, l'envoie régulièrement siéger au Grand Conseil de la Ville, la dernière fois en 1676, pour deux ans; mais déjà l'année suivante son nom disparaît des listes. Il semble avoir quitté ce monde en fin de cette année ou au début de 1677, car c'est également en 1676, au mois de décembre, que s'arrête la *Chronique strasbourgeoise* qu'il rédigeait, primitivement dans ses heures perdues, et plus tard en y consacrant tout son temps. Naïf dans sa compilation de chroniqueurs anciens (il fait remonter la fondation de Strasbourg, par un parent de la reine Sémiramis, à l'an 2683 de la création du monde, donc 350 ans avant celle de Rome), son texte est plein d'intérêt lorsqu'il en arrive aux événements contemporains. Mais il n'y fait allusion que très rarement à ses propres travaux.

L'œuvre entière de Jean Walter, on l'a vu, est celle d'un petit maître dont l'intérêt réside surtout dans l'exactitude topographique, zoologique et botanique. Mais l'intensité avec laquelle il traduit sa vision des choses les plus modestes, en fait le digne successeur des artistes du XVe et du XVIe siècle pour qui toute créature et tout objet avaient en eux-mêmes des significations profondes, ce qu'oublie trop souvent le spectateur moderne.

Si vous voulez en savoir davantage

Il n'existe pas d'étude récente sur le peintre de Jean de Nassau. Mais vous pouvez consulter l'ouvrage de Rodolphe Reuss, La Chronique strasbourgeoise du peintre Jean-Jacques Walter, *Paris-Nancy 1898 et, pour le recueil présenté ici, la publication de F. Lugt et J. Vallery-Radot:* Inventaire général des dessins des Ecoles du Nord. Bibliothèque Nationale. Cabinet des Estampes, *Paris, 1936.*

Jacques Doucet, couturier et collectionneur

Suite de la page 81

« Doucet, écrit André Joubin, avait toujours estimé que l'œuvre d'art ne doit point être séparée du milieu pour lequel elle a été créée: de là, pour lui, l'importance de la présentation, et, au temps où il s'intéressait à l'art du XVIIIe siècle, l'essai qu'il fit de reconstituer la demeure d'un grand seigneur, d'un fermier général de l'ancien régime, d'un Crozat ou d'un Marigny. Cette idée, il la transposa sur le plan de l'art moderne. Acheter de la peinture des maîtres contemporains, c'est fort bien. Mais l'encadrer, comme on le fait couramment encore, dans des bordures Louis XIV, ou même de faux Louis XIV, quelle aberration ou du moins quel manque d'imagination! Autre discordance, bien plus grave celle-là, qui se produit quand on accroche ces peintures modernes aux murs d'un salon Louis XV, à côté d'un mobilier Louis XVI, sur lequel viennent s'asseoir des belles dames habillées à la dernière mode de 1930. »

A plus de soixante-dix ans Jacques Doucet s'attela donc à ce studio de Neuilly, situé en bordure de la rue Saint-James, qui devait enfin contenir « sa » collection. Il fut, dit-on, « l'âme de l'entreprise », entouré, pour l'architecture, de Ruau, pour la décoration, de Legrain et de Rose Adler, auxquels on doit également les plus belles reliures de la bibliothèque, — et nous ne citons que les deux décorateurs principaux. Le mobilier, actuellement au Musée des Arts Décoratifs, quintessencie le style 1925. Le Douanier, de nombreux Picassos (dont l'une des versions de *Ma Jolie*), Les *Poissons rouges* de Matisse, Modigliani, Picabia, Derain, Ernst, Masson, Chirico, Miró s'associent avec des œuvres appartenant à des arts plus lointains dans le temps ou l'espace, mais qui leur sont apparentés par l'esprit, ou la mode: céramiques persanes, sculptures khmères et sassanides, masques africains, arts barbares.

Pour donner une idée de ce que pouvait être l'intensité du chauvinisme de certains milieux, encore (ou déjà) à cette date, il est amusant de noter qu'on reprocha au couturier, lorsque son studio commença d'être connu à travers les revues et journaux, d'avoir, « en délaissant l'art du XVIIIe siècle, rompu avec la tradition française ». On voit donc que, lui aussi, il a été persécuté pour de nobles causes. Ajoutons qu'il n'a jamais eu la légion d'honneur. Ou tout au moins, estimant, lorsqu'on la lui proposa, qu'elle lui arrivait trop tardivement, il répliqua: « Donnez-la à mon secrétaire ». Et quand on lui demandait s'il l'avait, il répondait habituellement: « Oui, je l'ai, mais c'est mon secrétaire qui la porte ».

Si vous voulez en savoir davantage

*Consultez les catalogues des ventes Doucet, que vous trouverez à la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie, l'*Illustration *du 1er juin 1912, la* Gazette des Beaux-Arts *de février 1930, le* Jacques Doucet *de Marie Dormoy. Rendez visite à la Fondation Jacques Doucet, rue Michelet, et à la Bibliothèque Littéraire J. Doucet, à Sainte-Geneviève.*

Livres sur l'art

Suite de la page 80

Musée d'Aix, ou même, ouvrant le recueil, ce *Portrait en costume d'oriental*, avec au premier plan le bon gros barbet au poil frisé, qui appartient au Petit Palais et dont si peu de Parisiens soupçonnent l'existence. Il faut pourtant regretter que le choix, nécessairement limité, n'ait pas rassemblé les seuls chefs-d'œuvre que ne saurait atteindre aucun soupçon. Une petite étude comme la *Tête de vieillard* de Washington ne méritait à aucun égard les honneurs d'une planche en couleurs à dimensions d'original. Epreuve dangereuse: l'apparente énergie de la touche n'arrive plus à dissimuler une telle indécision dans les formes, une telle pauvreté d'expression, que tous les doutes sont permis. Mais sans les discussions, les problèmes d'attribution, et même les faux, l'image de Rembrandt serait-elle complète ? Celle qu'offre ce volume, puissante, pathétique, parfois un peu lassante par tant d'émotion qui ne se dissimule jamais, contient en fin de compte une grande part de vérité. L'aspect religieux de Rembrandt y est bien mis en valeur; trop peut-être. Le *Bœuf écorché* est oublié, et avec lui ce « *triste hôpital tout rempli de murmures* » que chérissait Baudelaire. Pareillement le très irrévérentieux *Ganymède*, la *Danaé* elle-même paraissent des épisodes isolés et sans conséquence dans une œuvre toute de la plus haute inspiration. On n'a pas osé ajouter — à part un petit exemple en appendice — certaines gravures, à dire vrai difficilement soutenables, qui eussent montré à quel degré de crudité et de violence peuvent aller le réalisme et la sensualité de ce Hollandais, et fourni son contre-poids à la tragédie mystique. Mais après tout notre époque, malgré ses prétentions, préfère les auteurs expurgés, et n'est peut-être pas disposée à accorder que les « vulgarités » de Rembrandt, comme celles de Shakespeare ou de Claudel, sont nécessaires au plein relief de son génie, de même que la lourde trituration de la pâte à celui de ses tableaux.

Jacques Thuillier.

Rembrandt: paintings, drawings and etchings. *Introduction d'Henri Focillon, catalogue et notes par Ludwig Goldscheider. Phaidon Press, London. In f^o, 207 pages, 128 planches, dont 35 en couleurs (texte en anglais). Prix: 47 s 6 d.*

Galerie Kriegel

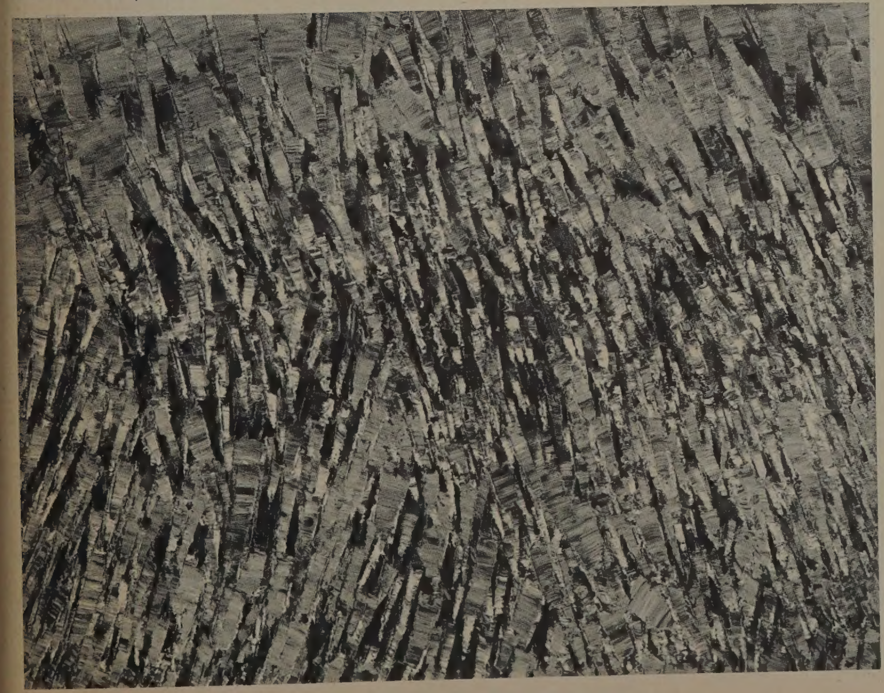
36, avenue Matignon - Paris 8e - Ely. 17-89

Maîtres contemporains
Jacques GERMAIN



Dessin 1960

Huile 1961 (81×65 cm.)



Jacques Germain, dès sa jeunesse, désirait être peintre. Ses parents, sans vouloir contrarier absolument sa vocation, mais pensant qu'à notre époque la peinture était un moyen d'expression dépassé, l'orientèrent vers les arts du trait et les recherches typographiques. C'est donc principalement dans ce domaine qu'il poursuivit ses études au Bauhaus, où il fut envoyé en 1931 par Fernand Léger, son premier maître à l'Académie Moderne.

Après l'arrivée des nazis au pouvoir, qui entraîne la fermeture du Bauhaus, Germain rentre en France. Il se tourne alors vers la publicité et travaille avec Cassandre. Viennent ensuite sept années sous l'uniforme: le service militaire, la guerre, la captivité. A son retour, en 1943, Germain décide de réaliser enfin son ambition de toujours et de se consacrer à la peinture. On comprend immédiatement devant ses toiles la libération que la peinture lui a apportée. De sa première formation, il garde pourtant le sens de l'écriture rigoureuse, de la surface organisée selon des rythmes simples. Ainsi, l'épanouissement qu'il trouve dans la couleur est animé sans désordre, aéré sans boursouflure, et finalement naturel, spontané, malgré une soumission absolue aux règles fondamentales de la peinture: lumière, rapport des formes, équilibre des valeurs. Il affirme volontiers son « sectarisme » sur ce point, considérant que toute tentative pour s'en écarter ne peut aboutir qu'à l'esthétisme, au pittoresque.

C'est pourquoi la peinture de Jacques Germain est celle d'un classique. Il est exactement un peintre de notre temps, dans la ligne des aînés qu'il admire, Bazaine, Estève, Nicolas de Staël, Vieira da Silva. Son œuvre reflète, au cours des années, des influences successives, inconscientes sans doute, et toujours assimilées comme autant de conquêtes personnelles, qui ont contribué peu à peu à définir sa propre conception de l'expression chromatique. Ce sont tantôt de larges aplats finement modulés, vert, gris, presque bleu, ou des éclatements de feu d'artifice, sur un réseau tendu de tiges métalliques, tantôt le rythme calme d'une onde à peine devinée ou la poussée irrésistible d'une végétation dense et mouvante. Jacques Germain explore ainsi toutes les possibilités de la couleur, non pas méthodiquement, mais par une sorte d'intuition des possibilités infiniment variées, infiniment riches, qu'elle lui réserve.

Communiqué.



Photo Ronzel

EXEMPLE : **LA GLACE-MIROIR**

La glace-miroir agrandit, éclaire, anime votre intérieur.
C'est un élément de décoration avec lequel vous pouvez jouer au maximum.

LA GLACE-MIROIR A SON UTILITÉ PARTOUT DANS LA MAISON :

PANNEAUX MURAUX POUR LIVING-ROOMS, CHAMBRES, SALLES DE BAINS, ENTRÉES, VESTIAIRES, COULOIRS ;
DESSUS DE MEUBLES, TABLETTES DE RADIATEURS, PLAQUES DE PROPRETÉ, PARAVENTS, ETC.

Renseignez-vous au
CENTRE DE DOCUMENTATION

SAINT-GOBAIN

16, avenue Matignon - Paris 8°
BALzac 18-54 et 99-80


maintenant : 268, boulevard st-germain, paris VII
13 rue de l'abbaye
KNOLL INTERNATIONAL FRANCE
MEUBLES - TISSUS - BUREAU D'ETUDES